Искусство КИНО

3 1978

Искусство кино

1978

3

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета
Совета Министров СССР по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
БЕЛЯЕВ И. К.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КАРМЕН Р. Л.
КУДИН В. А.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление
Германа А. А.

Художественный редактор
Петрова Э. С.

Технический редактор
Иванова Т. Ю

Корректоры
Белолуцкая З. В., Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Евгений Матвеев в фильме «Емельян Пугачев»
(режиссер А. Салтыков, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Хорен Абрамян в фильме «Рождение»
(режиссер Ф. Довлатян, «Арменфильм»)

На 4-й стр. обложки
кадр из фильма «В Сантьяго идет дождь»
(режиссер Эльвио Сото).

Содержание

Современность и экран

3 *Феликс Кузнецов* Слово о партии, народе, стране

Новые фильмы

14 *В. Шалуновский* Торжество справедливости

30 *Петр Караангов* Волнующее киноповествование

32 *Иштван Дошаи* Большой творческий успех

34 *Богдан Поремба* Правда истории современна

36 *Владимир Чех* Эпопея борьбы за свободу

39 *М. Зак* Шукшинские дали

50 *Ан Вартанов* Умей сказать «нет»...

Дискуссии

61 *Б. Рунин* Непреложности и парадоксы стиля

Портреты

77 *Евгений Аб* Лицо и лица

Теория и история

92 *А. Федорин* Об эстетике документа

Наши юбиляры

102 *В. Санаев* Это высокое звание — актер!

За рубежом

104 *Захарий Жандов, Александр Згуриди, Руй Дуарте де Карвалью, Леонид Махнач, Александр Медведкин, Педро Ривера, Стенли Форман, Герман Херлингхауз, Ханс-Йохим Шлегель* Репортаж с переднего края

137 *Ольга Суркова* «Шведский мальчик, куда ты плывешь?»

162 Синерама

Сценарий

167 *Евг. Габрилович, Юлий Райзман* Странная женщина

191 **Фильмография**

Iskusstvo Kino

Cinema Art

The Time and The Screen

Felix Kuznetsov — Word about the Party, People and Country (p. 3).
The article is dedicated to films «Story about Communist» and «Lenin's Way», put forward on competition of Lenin Prize.

New Films

Vladimir Shalunovsky — Triumph of Justice (p. 14).
Review of the film «Soldiers of Liberty» («Mosfilm» with Bulgaria, Hungria, GDR, Poland, Rumania and Czechoslovakia creative collaboration, 1977).
True and Ardent Work (The artist of cinematography of Socialist countries are speaking about the film «Soldiers of Liberty»).

Petr Karaankov — Moving Cinema Story (p. 30).

Ishtvan Doshai — Great Creative Success (p. 32).

Bogdan Poremba — Truth of History Is-Contemporary (p. 34).

Vladimir Chekh — Epopee of Fight for Liberty (p. 36).

Mark Zak — Shukshin Distances (p. 39).
Notice under the film «Call me in the light distance» («Mosfilm», 1977).

Anry Vartanov — Can Say «No» (p. 50).
Review of the films «Worth of Happiness» («Azerbaijanfilm», 1976) and «Can say «no!» («Turkmenfilm», 1977).

Discussions

Boris Runin — Immutabilities and Paradoxes of Style (p. 61).
The article carries on the discussion about the style directions in modern soviet cinematography.

Portraits

Yevgeny Ab — The Face and Faces (p. 77).
Talking with notice lithuanian actor Algimantas Masulis

Theory and History

Anatoly Fedorin — About Aesthetics of Document (p. 92).
The article is dedicated to the problems of documentariness in modern cinematography.

Yubilee

Vsevolod Sanaev — This is High Title — Actor! (p. 102).
The 50th Anniversary of Viacheslav Tikhonov.

Abroad

Sakhary Zhandov (Bulgaria), Alexander Sguridi (USSR), Rui Duarte de Carvallo (Angola), Leonid Makhnach (USSR), Alexander Medvedkin (USSR), Pedro Rivera (Panama), Stenly Forman (Great Britain), German Herlinghaus (GDR), Gans-Iokhim Shlegel (GFR), — The collective discussion of programm of the competition of short films during the 10th International Festival in Moscow.

Olga Surkova — «Sweden Boy, Where do You Swim?» (p. 137).
In the article analizes the films making the leading producers of Sweden on last 1960 — beginning 1970.
Cinerama (p. 162).

Script

Yevgeny Gabrilovich, Yuly Raisman — The Strange Woman (p. 167).

Filmography (p. 191).

© *Журнал «Искусство кино», 1978*

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 17.XII.1977. А-00352
Подп. к печати 16.II 1978
Формат бумаги 70X90 1/16
Печ. л. 12, усл. п. л. 14, уч.-изд. л. 18,3
Тираж 56 000 экз. Заказ 3054
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
г. Чехов Московской области

Феликс Кузнецов,
первый секретарь правления
Московского отделения Союза писателей
РСФСР

Слово о партии, народе, стране

Мы живем в удивительную, исполненную могучего динамизма эпоху. Время словно бы несказанно убыстрило свой неостановимый бег, и в каждом мгновении его спрессовано беспримерное множество событий, мыслей, переживаний.

Советский народ вступил в седьмое десятилетие социалистической эпохи полным сил, энергии, оптимизма. Его устремленность вперед, его воодушевление материализуются в замечательные свершения во всех сферах нашей жизни — в экономике, науке и технике, культуре и искусстве.

Стал достоянием истории год 1977-й — шестидесятый год подлинной истории человечества, один из самых замечательных в летописи советского народа, первостроителя социалистического и коммунистического общества. Итоги ушедшего года мы осмысливаем в обстановке высочайшего творческого, трудового, духовного подъема, царящего среди миллионных масс трудящихся.

В золотой книге нашей истории — всенародное обсуждение и принятие новой Конституции СССР, Конституции развитого социализма, декабрьский Пленум ЦК партии и сессия Верховного Совета СССР, принявшая план экономического и социального развития страны и бюджет государства на третий год десятой пятилетки.

Год 1977-й останется ярчайшей вехой на пути, пройденном отечеством реального социализма, пути, равном столетиям. Особое место во всей творимой народом действительности, в наших сердцах и умах занял доклад Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Леонида Ильича Брежнева «Великий Октябрь и прогресс человечества». Этот доклад — выдающееся произведение творческого марксизма-ленинизма. Во всеоружии научного анализа и мощной творческой мысли доклад подвел итоги всего героического пути Страны Советов, дал глубокую характеристику ее шестого десятилетия. С покоряющей диалектической силой Л. И. Брежнев показал, что наша Родина вступила в новый этап своей истории: «Мы первыми на земле создали развитое социалистическое общество, мы первыми строим коммунизм». Исследованию социальной, политической, экономической, духовной сути развитого социализма, проделанному Леонидом Ильичом, свойственна теоретическая глубина и покоряющая ясность — поистине ленинский стиль подхода к сложнейшим явлениям и проблемам действительности.

Никогда еще, говорится в докладе, наша страна не располагала таким огромным экономическим и научно-техническим потенциалом, не имела столь благоприятных возможностей для практического осуществления наших высших целей — подъема благосостояния народных масс, развертывания социалистической демократии, всестороннего развития личности. Об этом главнейшем завоевании партии и народа товарищ Л. И. Брежнев сказал в словах емких и ярких: «Недавно принята новая Конституция Советского Союза. Она еще раз подтвердила, что все преобразования, все перемены, которые совершаются в нашей стране, направлены прежде всего на обеспечение каждому человеку подлинно человеческих

условий жизни. Она вновь убедительно показала, что понятия свободы, прав человека, демократии и социальной справедливости наполняются действительным содержанием только в условиях социализма».

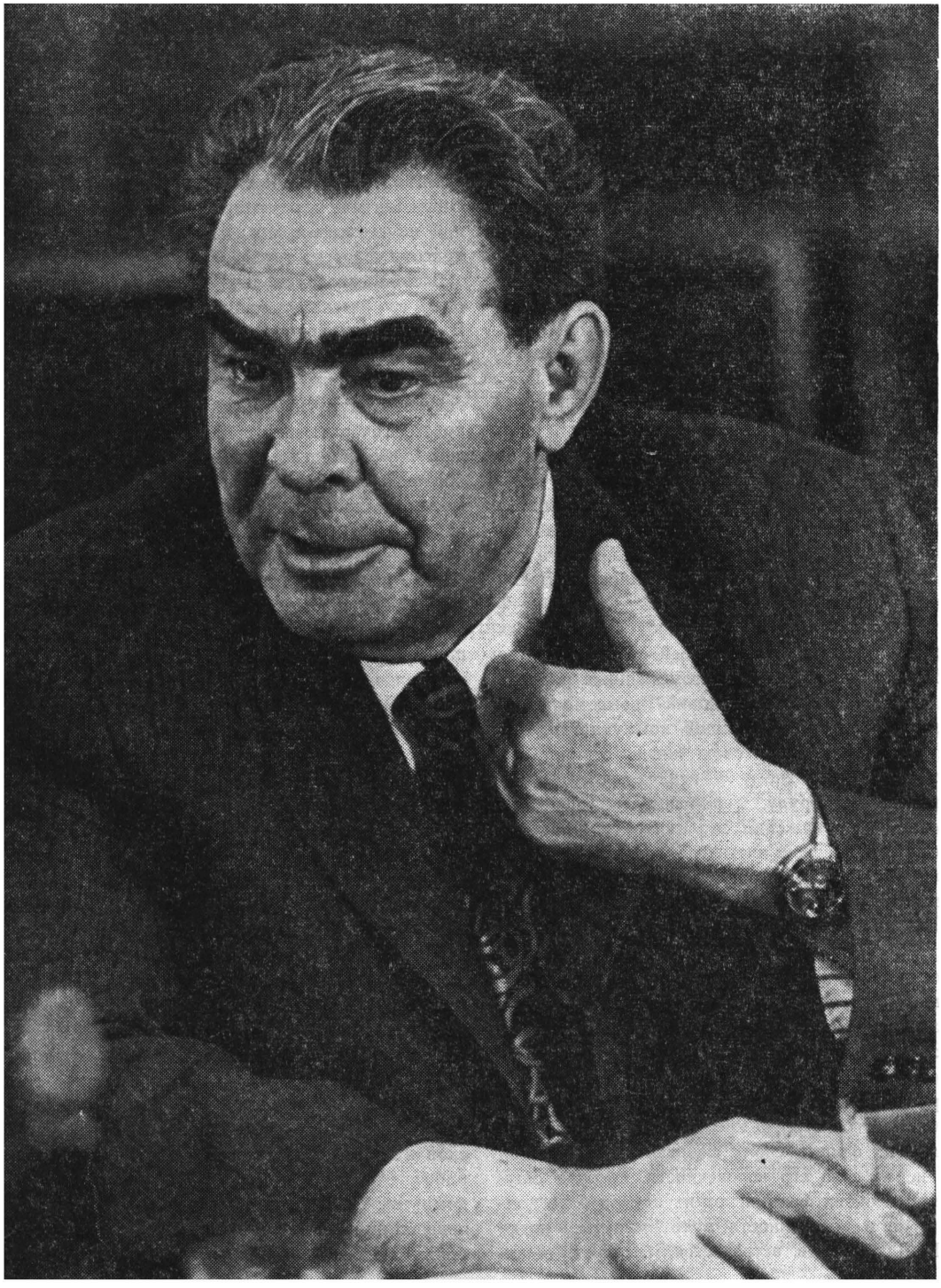
Сила научного коммунизма — в органическом соединении теории и практики. И на основе глубокого анализа развития советского общества Леонид Ильич Брежнев выдвинул перед партией и страной новые стратегические задачи коммунистического строительства. Претворяем мы эти задачи в жизнь в небывалых доселе, качественно новых условиях, когда социализм, как говорится в Конституции СССР, развивается на собственной основе, все полнее раскрывая свои созидательные силы. Вот почему в этих условиях особое значение приобретает содержащееся в докладе обращение к труженикам Страны Советов: «Полностью реализовать возможности развитого социализма — в этом, если хотите, пафос наших дней. Это же определяет и меру ответственности, возложенной на нас сегодня историей».

Ответственность перед историей... Сознание это движет нашей партией, нашим народом, всем нашим обществом. Сознание это — в основе новой волны энтузиазма, охватившей страну в ответ на Письмо ЦК КПСС, Совета Министров СССР, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ партийным, советским, хозяйственным, профсоюзным и комсомольским организациям, трудящимся Советского Союза «О развертывании социалистического соревнования за выполнение и перевыполнение плана 1978 года и усилении борьбы за повышение эффективности производства и качества работы». Письмо это содержит четкие и всесторонние выводы из речи товарища Л. И. Брежнева на декабрьском (1977 г.) Пленуме ЦК КПСС. С ясностью и определенностью оно указывает и место советских художников в общенародном трудовом строю: «Пусть в рабочий ритм пятилетки вливается творческий труд инженера и агронома, поиск ученого, опыт и знания педагога и врача, песня и вдохновенная строка писателя!»

Обо всем этом думаешь с особым чувством, понимаешь все это с редкой отчетливостью, когда перед тобою на экране проходит жизнь человека, стоящего в эти славные годы в центре всех свершений нашей страны, в центре всех важнейших, благотворных для судеб планеты событий, виднейшего государственного и политического деятеля нашего времени, выдающегося теоретика и практика коммунистического строительства товарища Леонида Ильича Брежнева. Речь идет о двух новых талантливых произведениях нашей кинодокументалистики, которые имеют принципиальное значение и для нашего зрителя и для советского киноискусства, — картине «Повесть о коммунисте» (авторы сценария Л. Замятин и В. Игнатенко, режиссеры И. Бессарабов и А. Кочетков) и появившемся несколько позже телефильме «Ленинским путем» (авторы — журналист Д. Морозов и режиссер Е. Андриканис). Обе картины воссоздают страницы героической летописи жизни нашей страны и нашего народа, Коммунистической партии Советского Союза, с которыми нерасторжимо связаны жизнь и судьба Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева. В фильмах собран значительный документальный материал — результат тщательнейших изысканий в Центральном государственном архиве кинофотодокументов СССР, фотохронике ТАСС, других местах, итог обширнейшей и чрезвычайно искусной операторской работы, объемлющей жизнь самых различных стран мира и, конечно же, многообразнейшую жизнь нашей страны. При всей разнице стилистики фильмов, приемов воплощения столь ответственной задачи оба произведения родственны одним: масштабностью подхода к теме, пониманием того, что биографию Леонида Ильича Брежнева невозможно воссоздать в полном объеме и глубине вне исторических судеб современного мира, вне величественных и героических судеб советского народа.

Фильмы убеждают: жизнь, борьба Леонида Ильича Брежнева с покоряющей воображение полнотой выразили самую суть нашего

Генеральный секретарь ЦК КПСС,
Председатель Президиума Верховного Совета СССР
Л. И. Брежнев



строя и нашего общества, народную коммунистическую суть характера советского человека.

Жизнь Леонида Ильича Брежнева предстает в этих документальных фильмах как символ нашего неукротимого времени, воплощение нашей истории. Для понимания истоков характера коммуниста и выдающегося государственного деятеля очень важны тщательно собранные и умно смонтированные авторами немногие документальные кадры, которые посвящены старому рабочему поселку Каменское, теперешнему городу Днепродзержинску, где родился, вырос и принял трудовое крещение Леонид Ильич Брежнев. Зал с пристальным, жадным вниманием вглядывается в одухотворенное лицо подлинного интеллигента из рабочих — металлурга Ильи Брежнева, вслушивается в дикторский текст, который в фильме «Повесть о коммунисте» проникновенно читает И. Смоктуновский: «Без малого сто лет самоотверженного труда династия Брежневых отдала заводу».

Эти слова многое объясняют в жизненных позициях и всей последующей судьбе Леонида Ильича Брежнева. Из потомственных рабочих и сам рабочий, прошедший комсомольскую школу, на заводе ставший коммунистом, он пронесет через всю свою жизнь верность и уважение к родному и изначальному: к человеческому труду, к рабочему классу. Эти верность и уважение, эта любовь к рабочему человеку красной нитью проходят через оба фильма. Они прорезаются, проявляются во многом — и в больших делах, решениях, словах партийных документов, к которым был кровно причастен Л. И. Брежнев; и в каких-то подчас едва приметных деталях и подробностях его повседневного человеческого поведения, зафиксированных кинообъективом; в теплоте взгляда, каким он смотрит на рабочего человека; в порыве рукопожатия, обращенном к труженику-солдату; в той нежности, с какой обнимает он старую крестьянку-мать, потерявшую на фронте своих сыновей; в постоянной и неизменной его человечности, которая ощутима в обоих фильмах от их начала и до конца, но в особенности в те минуты, когда Л. И. Брежнев встречается, беседует, общается с трудящимися людьми. С какой покоряющей проникновенностью звучат его слова, обращенные к рабочим ЗИЛа: «...для меня встреча с вами — доброе напоминание о начале пути, о моих старых товарищах — рабочих. Они дали мне первую профессию, учили сложной науке жизни, показали силу и духовную красоту человека труда».

В этой связи невольно приходит на память одно из высказываний Н. К. Крупской о В. И. Ленине, которое любил вспоминать Александр Твардовский: «Как бы отвечая на вопросы о том, что побудило Владимира Ильича вступить на путь революционной борьбы, она просто говорит: он очень любил рабочих людей. Действительно, только обладая чувством большой человеческой любви к людям труда, можно было постигнуть всю меру их страданий и унижений под гнетом эксплуататоров и не ограничиться сочувствием, как это делали многие почтенные либеральные интеллигентные люди, обратить чувство в действие, избрать тернистый путь профессионального революционера. Любовь к людям! Не та христианская, евангелическая любовь, которая призывает людей к смирению и послушанию, а та коммунистическая любовь, которая пробуждает в людях чувство человеческого достоинства, попранного угнетателями, веру в свои силы и готовность на борьбу во имя справедливости».

Таковы истоки реального коммунистического гуманизма В. И. Ленина, реального гуманизма коммунистов вообще. Такой — реальный, действенный гуманизм, высекающий в человеческом сердце высокое стремление «обратить чувство в действие» во имя счастья людей, в высшей степени присущ Леониду Ильичу Брежневу. Это убедительно воплотили кинодокументалисты.

Основу личности Леонида Ильича Брежнева — и мы это воочию видим на экране — составляет не только его органическая принадлежность к народу, но и столь же органическая и естественная принадлежность к партии рабочего класса, к партии Ленина, к партии коммунистов. Он пришел в нее в годы юности, пришел именно потому, что «очень любил рабочих людей» и видел в коммунистическом

учении единственно надежный и реальный путь помощи людям, служения им.

Фильмы убедительно показывают, что весь сознательный жизненный путь Л. И. Брежнева связан с Коммунистической партией, с ее идеалами и практическими задачами, партия явилась для него основной, главной школой жизни, нравственности, труда.

Он прошел славный жизненный путь вместе с партией, вместе с народом, в полной мере разделив с родной страной все трудности, тяготы, весь драматический героизм воистину исторического пути. Это путь от сохи и лаптей — чего стоят показанные в кадрах старого Каменского групповые снимки вчерашних крестьян, нанимающихся в рабочие! — до современных советских космических кораблей, к программам создания которых Л. И. Брежнев имел самое непосредственное отношение: будучи секретарем ЦК КПСС, он практически руководил осуществлением этих программ и был удостоен за это Звезды Героя Социалистического Труда.

Как символ народных свершений предстает в фильме «Повесть о коммунисте» поставленный на площади Днепродзержинска памятник освобожденному труду. Раскованный, разорвавший свои цепи Прометей — таким увидели создатели этого памятника освобожденный революцией рабочий класс. Выполнить заветы Ленина, строить будущее России взялось поколение молодых, энергичных, дерзающих... К этому поколению принадлежит и Леонид Ильич. «Да, мы были позади всех во многом, но мы обогнали других в сознании того, что будем делать завтра. И пусть мы бетон месили ногами и руки наши привычны были лишь к кувалде и кирке — мы знали, — звучит в фильме торжественный голос ведущего, — обязательно вырастет Магнитка, даст ток Днепрогэс, взлетит первый советский самолет, пойдут поезда по Турксибу...» Эти точные и ясные слова комментируют в фильме рукотворную симфонию освобожденного труда, воскрешают пафос и энтузиазм первых пятилеток. Л. И. Брежнев был тогда студентом и одновременно директором рабфака металлургического института. В фильме «Повесть о коммунисте» приведена такая строка из многотиражки «Знамя Дзержинки»: «...откуда у этого человека столько берется энергии и трудоспособности. Сын рабочего, сам работал на заводе кочегаром, слесарем... С производства его посылают на партийно-хозяйственную работу. Нагрузка большая и тяжелая. Он же учится в нашем институте. Он же лучший группарторг... молодой инженер обещает дать многое... он выкован из крепкого металла».

Телефильм «Ленинским путем» открывает нам новые, дополнительные штрихи жизни и труда Л. И. Брежнева в предвоенные годы, подтверждающие эту характеристику. Авторы фильма разыскали близких друзей Леонида Ильича тех лет не только по учебе и работе в Днепродзержинске, но и по действительной службе в армии в Чите, где он был политруком танковой роты, дополнительные документальные свидетельства энергии и трудоспособности молодого коммуниста и инженера, открыли нам живые грани его личности в отношении к работе, к товарищам, показали, как формировались его выдающиеся качества организатора, проявившиеся уже на посту заместителя председателя Днепродзержинского горисполкома. Уже тогда, подчеркивается в фильме, внимание к нуждам людей, забота об их благе отличали Леонида Ильича Брежнева. «За многие добрые дела ему и поныне благодарны земляки», — говорит в фильме «Ленинским путем» Сергей Бондарчук, который ведет рассказ от имени авторов с психологической точностью и задушевностью. Комсомолец двадцатых годов, в 1931 году вступивший в партию, Л. И. Брежнев встретил 1941 год секретарем Днепропетровского обкома партии.

Великая Отечественная война, ее грозный, трагический лик, подвиг народа в ней, несмолкающие отзвуки ее, врывающиеся в наше сегодня, справедливо занимают в обоих фильмах о Л. И. Брежневе по-особому значительное место. Авторы фильмов как бы говорят нам: если мы хотим постигнуть и понять человека, о котором они ведут речь, выдающегося человека современности, ставшего знаменем мира во всем мире, мы должны в полную меру

представлять, чем была и что значила для него Великая Отечественная война. И как знать, может быть, через это мир лучше, глубже поймет и современную мирную политику нашего социалистического государства, политику, неразрывно связанную для всех людей на планете с именем Леонида Ильича Брежнева...

Пусть люди Земли знают: наша политика мира — продолжение героического подвига самопожертвования, свершенного нашим народом в годы Великой Отечественной войны! Она надежна и прочна, ибо выстрадана, завоевана в смертельной борьбе нашей партии, народа с бесчеловечным фашизмом, за нею — выстраданный жизненный, исторический опыт страны, каждого советского человека.

В первые же часы секретарь Днепропетровского обкома партии Брежнев обращается в Центральный Комитет с просьбой мобилизовать его на фронт. Он уехал в действующую армию, едва успев забежать домой, проститься с семьей. Человек незаурядной личной храбрости, он начал войну на Кавказе и закончил ее в Чехословакии. Уникальные кадры кинохроники, посвященные Л. И. Брежневу на фронте, помогают нам воочию представить те трудные и героические годы, увидеть, каким был Л. И. Брежнев на передовой. Он был солдатом в полном смысле этого слова, и это качество, как и его заводская, рабочая юность, во многом определило его характер, натуру, судьбу. Война явилась проверкой души народа и каждого человека, она до конца выявляла, кто чего стоит и на что способен. Она была бескомпромиссной проверкой всех наших идейных, духовных и нравственных ценностей. Советский народ, коммунисты-ленинцы выдержали эту проверку с честью.

Одно из ярких и неопровержимых тому свидетельств — Новороссийск. Малая земля. 225 дней под ливнем пуль и бомб державшая оборону от гитлеровцев, знаменитый новороссийский десант... Воскрешенные волшебной силой документального кино картины тех непередаваемо трудных, героических дней раскрывают всю меру нечеловеческих испытаний и человеческого мужества матросов и солдат, вместе с которыми сражался на Малой земле начальник политотдела 18-й армии Брежнев. Он был здесь тяжело ранен, чудом спасся от гибели, когда сейнер, на котором он шел, подорвался на мине, хоронил товарищей, делил все тяготы ратного труда на этой героической Малой земле и — как ярко и взволнованно раскрывает это фильм «Повесть о коммунисте» — сердцем своим на всю жизнь прикипел к ней.

Встречи с однополчанами, героями этого многодневного новороссийского сражения, в фильме «Повесть о коммунисте» одни из самых впечатляющих. Документальные кадры о Дне Победы, о возвращении солдат, которые невозможно смотреть без потрясения, глубокие, волнующие слова о Великой Отечественной войне Леонида Ильича Брежнева, точно найденная музыка, строки стихов — все это переплавлено в фильме «Повесть о коммунисте» в эмоциональный, затрагивающий самые глубины души апофеоз нашему народу-победителю, партии, которая вела народ к победе. Апофеоз торжества человечности и гуманизма социалистического строя, Советской Армии, спасших мир от чумы. Кадры эти наполнены не только чувством, но и немалым философским историческим смыслом: они — напоминание о страшных испытаниях и тяготах войны и одновременно о нерушимой, необоримой нашей внутренней силе. Силе, которая, быть может, в неменьшей степени проявилась в послевоенные годы, когда в нужде и нечеловеческом труде пришлось восстанавливать все разрушенное войной.

В фильме «Повесть о коммунисте» звучат строки из статьи Л. И. Брежнева, в ту пору первого секретаря Запорожского обкома партии, опубликованной в газете «Большевик Запорожья»: «Груды развалин громоздились там, где перед войной высились домны «Запорожстали»... Днепрогэс и многие другие предприя-

Первый секретарь Днепропетровского обкома партии Л. И. Брежнев выступает перед колхозниками после вручения им правительственных наград. 1949 г.

Бригадный комиссар Л. И. Брежнев беседует с солдатами в дни боев за Туапсе в сентябре 1942 г. Только что он вручил одному из них — Александру Малову партийный билет.

тия. Ущерб исчислялся почти в девятнадцать миллиардов рублей». Да, трудно поднималась страна после битвы с врагом...

В таких, опять-таки чуть ли не фронтовых, условиях обретает Леонид Ильич Брежнев нелегкий опыт партийной, политической, государственной работы. Этот незаурядный опыт руководителя — вначале в Запорожье и Днепропетровске, потом в Молдавии, в Казахстане — исследован в фильмах всесторонне и глубоко, что бесконечно важно и чисто практически: как школа жизни, школа руководства для многих тысяч наших партийных, хозяйственных и комсомольских работников.

Неразрывная связь с массами, близость и доверие к людям труда, глубочайшее конкретное знание обстановки, всех возникающих и постоянно меняющихся ситуаций, быстрота, точность и самостоятельность решений, бережное отношение к людям в сочетании с бескомпромиссной принципиальностью всегда отличали, как образно раскрывается в фильмах, Л. И. Брежнева-руководителя. «Характерная черта Леонида Ильича — уважение к людям, оптимизм, я бы сказал, талант находить дорогу к душе человека», — характеризует его в фильме «Ленинским путем» Герасим Яковлевич Рудь, в прошлом Председатель Совета Министров Молдавии.

И когда Л. И. Брежнев говорит сегодня о том главном, что определяет облик современного руководителя, об огромном значении нравственных, человеческих факторов в организации труда, об ответственности, инициативе, деловитости, воспитании сознательной дисциплины и нетерпимости к недостаткам, когда он размышляет о современных чертах партийного стиля работы, которые обладают огромной материальной силой и воплощаются в растущую мощь и богатство нашей великой Родины — за всем этим стоит и его огромный личный опыт.

Масштаб человека определяется масштабом его деяний. Авторы фильмов, думается нам, выбрали правильный путь постижения личности руководителя нашей партии и государства, выдающегося государственного лидера современности через конкретную характеристику гигантских дел и свершений всех советских людей, через зримый образ современного мира и места, роли, значения в нем советской страны. Страны, в полном смысле этого слова, определяющей сегодня судьбы мира во всем мире.

С именем Л. И. Брежнева, с его неустанным трудом мы справедливо связываем все успехи в укреплении экономического и оборонного могущества нашей страны, росте народного благосостояния. Имя Леонида Ильича прежде всего приходит на ум, когда мы размышляем о теоретической разработке крупнейших проблем коммунистического строительства, о дальнейшем творческом развитии марксизма-ленинизма в современных условиях, об определении политической и экономической стратегии партии на этапе развитого социализма, о принятии новой Конституции СССР. Огромна заслуга Генерального секретаря ЦК КПСС в том, что в деятельности высших органов партии, как и во всей партии, ныне утвердились подлинно ленинские нормы партийной жизни и принципы руководства, сложилась замечательная, деловая обстановка — обстановка конкретности и целеустремленности в работе, научного подхода к делу во имя торжества светлых идей коммунизма.

Леонид Ильич предстает перед нами в фильмах как крупнейший стратег ленинской внешней политики СССР, как несгибаемый борец за мир и социальный прогресс.

Мирные переговоры с руководителями ведущих держав современного мира, общеевропейское совещание в Хельсинки, в созыве которого, по общему признанию, Л. И. Брежнев сыграл — это общепризнанно — важнейшую роль, восторженный прием, который оказывают Л. И. Брежневу простые люди любой страны, куда бы он ни приехал с визитом доброй воли, — это воочию демонстрирует ту жажду мира и дружбы, спокойного, созидательного труда, веры в завтрашний день, которую испытывают все народы Земли, это доказывает глу-

Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев во время посещения Молдавии. 1971 г.

Пребывание Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева в ФРГ. 1973 г.

бокую правильность и человечность политики мира, политики нашей партии и государства.

Товарищ Л. И. Брежнев явился вдохновителем гигантской деятельности партии, ее Центрального Комитета и Политбюро ЦК по формированию и воплощению в жизнь стратегии нашего социально-экономического развития, определенной XXIV и XXV съездами КПСС. Альфа и омега этой стратегии — строго научный подход к структуре хозяйственного механизма, к решению проблем движения общества, стремление в полную силу использовать объективные экономические законы социализма. Именно эта стратегия, помноженная на гибкую, основанную на высоком реализме тактику, обусловила исторические достижения нашей страны, переход советского общества к развитому, зрелому социализму, открывающему широкий оперативный простор для нашего дальнейшего движения к коммунизму. «У нас действительно есть все, — говорил Л. И. Брежнев, — чтобы уверенно идти к заветной цели — коммунизму, завоевывать все новые вершины прогресса.

Но это, товарищи, — именно вершины. Подъем к ним может быть крут и нелегок. И чтобы пройти его, говоря техническим языком, в оптимальном режиме, надо уже сегодняшние планы нацеливать на решение задач завтрашнего дня. Партия так и поступает».

Авторы обоих фильмов стремятся раскрыть это образным языком киноэкрана.

Существеннейшая область забот Генерального секретаря ЦК КПСС и главы Советского государства — идеологическая работа, цель которой — формирование нового, коммунистического человека. Вот как говорит о ней сам Леонид Ильич: «Заглядывая в будущее, мы должны сделать и еще один вывод. Для всех сфер жизни и развития нашего общества все большую роль будет играть уровень сознательности, культуры, гражданской ответственности советских людей. Воспитывать в человеке устремленность к высоким общественным целям, идейную убежденность, подлинно творческое отношение к труду — это одна из самых первостепенных задач. Здесь проходит очень важный фронт борьбы за коммунизм, и от наших побед на этом фронте будет все больше зависеть и ход экономического строительства, и социально-политическое развитие страны».

Ответственнейший сектор идеологического фронта партия отводит художественной культуре. Никогда еще Коммунистическая партия и ее Центральный Комитет не уделяли столько времени и внимания вопросам художественного творчества, как в последние годы. Партийное руководство искусством, сочетающее глубокое понимание его специфики, внимание и чуткость к художникам с принципиальной требовательностью, позволило советской литературе, театру, кино достичь серьезных успехов.

Подтверждение тому — XXIV и XXV партийные съезды, те чрезвычайно важные, воодушевляющие слова, которые были там сказаны о литературе и искусстве, Постановления «О литературно-художественной критике», «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», «О работе с творческой молодежью». В этих и других партийных документах развиты и конкретизированы принципиальные выводы, положения и задачи, выдвинутые на XXIV и XXV съездах КПСС и составившие стройную и последовательную программу действий для всего советского искусства.

Фильмы «Повесть о коммунисте» и «Ленинским путем» свидетельствуют, сколь радикально изменилась за последние годы сама нравственная атмосфера жизни в нашей стране; свидетельствуют, как и в творческой среде усилиями партии окончательно и полностью утвердилась атмосфера уверенности, оптимизма, доброжелательности, принципиального и бережного отношения к таланту — атмосфера расцвета.

Все выдающиеся политические события современности неразрывно связаны с именем Генерального секретаря нашей партии. Заслуги авторов того и другого фильмов в том, что они нашли выразительные и страстные слова, напоминающие зрителям о великих итогах шестидесятилетнего пути развития нашего общества и раскрывающие неразрывное единство

общего пути с жизнью и судьбой Леонида Ильича Брежнева. Фильмы страстно утверждают единство партии и народа как главенствующий принцип жизни нашей страны, нашего общества, утверждают талантливо и убедительно. Они воссоздают человеческий образ мудрого и дальновидного руководителя нашей партии и государства, являющего образец коммунистической партийности, ленинского стиля, организованности и культуры в работе; образ выдающегося марксиста ленинца, снискавший глубочайшее уважение и любовь всех советских людей, огромный авторитет у трудящихся планеты.

В них с достаточной яркостью и глубиной воплощена и доказана мысль Л. И. Брежнева, которая звучит с экрана в финале «Повести о коммунисте»: «Мы, коммунисты,— народ беспокойный. Мы хотим сделать как можно больше для улучшения жизни народа, для его счастья — и сделать по возможности скорее. В этом, очевидно, одна из особенностей нашей партии.

Другая ее особенность — в том, что партия не только сама борется за народные интересы, но и умеет поднимать на эту борьбу, увлекать за собой самые широкие массы трудящихся. И народ отвечает партии высокой активностью, массовым трудовым героизмом... Народ доверяет партии Он всецело поддерживает ее внутреннюю и внешнюю политику. И это удесятеряет силы партии, является для нее источником неисчерпаемой энергии... каждый из нас, коммунистов, если бы его спросили, хотел ли бы он избрать другую дорогу, ответил бы: нет. Наша дорога — это дорога правды, дорога свободы, это — дорога народного счастья».

Люди всего мира все с большей пристальностью и вниманием, все с более глубоким пониманием всматриваются в наш социально-экономический, общественно-политический и духовно-нравственный опыт, все яснее осознают, какой гигантский потенциал человечности и гуманизма заключает в себе социализм. Пониманию этого способствуют фильмы «Повесть о коммунисте» и «Ленинским путем».

Мы достигли такой общественной зрелости, когда стало очевидно: самые высокие общечеловеческие ценности духа и нравственности, осмысленности бытия, поиска смысла жизни, одухотворенности, чести, правды, добра, принципиальности, человеческой совести — это наши ценности, именно наши, это ценности реального, то есть социалистического, коммунистического гуманизма, который мы утверждаем всем строем, всем образом жизни, утверждаем на реальной классово-социальной основе, на началах коллективизма, в ожесточеннейшей идейной и идеологической борьбе.

Значение фильмов «Повесть о коммунисте» и «Ленинским путем» состоит еще и в том, что столь обстоятельное исследование и документальное воплощение истории жизни и труда товарища Л. И. Брежнева помогают нам понять личностные биографические истоки гуманизма и человечности, основательности и трезвости той внутренней и внешней политики, которую проводит наша партия. Политика эта выражает глубокие объективные закономерности общества развитого социализма, она — плод коллективного мышления партии, и вместе с тем здесь трудно не увидеть отпечаток личности человека, возглавляющего Центральный Комитет нашей партии и Президиум Верховного Совета СССР. Личности незаурядной, масштабной, крупной, богатой — богатой прежде всего многосторонними и всеобъемлющими связями с жизнью народа.

Без фанфар и барабанного боя, сдержанно, с подлинным художественным вкусом и тонким чувством такта и в то же время ярко и образно, с истинной, глубокой взволнованностью и любовью рисуют фильмы образ главного своего героя — человека плоть от плоти трудового народа, замечательного коммуниста-ленинца, лидера нашей партии, нашей великой страны, имя которого известно на всех континентах,— Леонида Ильича Брежнева.

Именно эти качества обеих картин и привлекли к ним внимание миллионов кинозрителей, завоевали им огромный успех у нас и в десятках стран мира.

«Солдаты свободы»
«Позови меня в даль светлую»
«Цена счастья»
«Умей сказать «нет»!»

В. Шалуновский

Торжество справедливости

«СОЛДАТЫ СВОБОДЫ»
Сценарий Ю. Озерова, О. Курганова, при участии Д. Методиева, А. Семерджиева (Болгария), З. Залуского (Польша), П. Сэлкудяну (Румыния), Б. Хнёупека (Чехословакия). Постановка Ю. Озерова. Оператор И. Слабневич. Художники А. Мягков, Т. Лапшина. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор Е. Индлина. «Мосфильм» (СССР) в творческом содружестве с киностудиями «За играли фильм» (Болгария), «Мафильм» (Венгрия), ДЕФА (ГДР), киноорганизацией «Зесполы фильмове» (Польша), киностудиями «Букурешти» (Румыния), «Баррандов», «Колиба» (Чехословакия). 1977.

«...Это было не только сражение армий, но и столкновение двух общественных систем. Это была борьба народов против самых агрессивных сил империалистического мира... Дорогой ценой досталась победа. Но годы войны многому научили... Они показали, что наиболее последовательными, наиболее стойкими борцами за свободу и независимость, за мир и демократию являются в наше время коммунисты».

Словами Леонида Ильича Брежнева, в которых сконцентрированы итог и оценка важнейшего исторического процесса, начинается фильм «Солдаты свободы». Эти слова закономерно стали эпиграфом картины, повествующей о Победе. О победе советского народа, о победе прогрессивных сил мира, о победе борцов за социальный прогресс, о победе коммунистов.

Грандиозность замысла — вот первое, что поражает и восхищает, когда мы знакомимся с киноэпопеей «Солдаты свободы». В самом деле, трудно даже представить себе, что в одной ленте, пусть даже и состоящей из четырех фильмов, возможно было вместить такой огромный фактический материал, воспроизвести такое количество событий, происходящих в разных странах, влияющих на судьбы разных народов, раскрывающих смысл деятельности многих исторических личностей! И что особенно существенно: речь идет о ленте, сделанной в жанре исторической хроники, где первое слово принадлежит правде, точности, достоверности, где поэтический вымысел и художественная фантазия должны быть подчинены строгой логике реальной действительности и послушны голосу фактов. Для того чтобы сделать такой фильм, надо было — как историку — проработать огромный материал, причем иногда идти по целине, быть первооткрывателем, решая и такие вопросы, которые до сих пор не были прояснены исторической наукой.

●

События на экране охватывают годы 1943—1945. Более тридцати лет отделяет нас от них. Написав эту фразу, можно было бы, следуя распространенной традиции, задаться вопросом: много это или мало — тридцать лет? Можно было бы порассуждать в том смысле, что это и много и мало — смотря с каких позиций подходить. Но мы подойдем к этому вопросу с позиций фильма. И тогда станет ясно: тридцать лет, те тридцать с лишним лет, которые отделяют нас от 1945 года, — это много, очень много. Много потому, что полустанок, где когда-то разворачивались события, послужившие содержанием одного из эпизодов фильма, превратился сегодня в большой город, тропинка, некогда петлявшая в горах, — сейчас широкое и ровное шоссе, тонкие деревца на краю лесной поляны, ставшей тогда полем боя, — теперь могучие деревья. Солдаты — участники тех событий — давно уже надели полковничьи и генеральские погоны, генералы стали маршалами, некоторых, увы, уже нет среди нас. Много, другими словами, потому что неузнаваемо изменилась за это время жизнь. Но не состарилось, а помолодело политическое лицо Восточ-

«Солдаты свободы».
Январь 1943 г. Завершается Сталинградская битва.
Секретарь ЦК Коммунистической партии Германии Вильгельм Пик. — Х. Пройскер (справа) и бывший командующий 6-й немецкой армией фельдмаршал Паулюс — И. Шмидхен

ной Европы: претворяемые в жизнь идеи социализма, идеи мира, великих социальных преобразований, крепкое единство стран социалистического содружества обусловили коренные перемены в политической жизни, в ее обновлении.

Какой точности объектив времени надо было создать, чтобы сегодняшние зрители увидели те годы возможно более точно и правильно?

Подход, избранный авторами картины «Солдаты свободы», представляется наиболее правомерным. Их фильм — ни в какой мере не реконструкция прошедших событий в стиле пресловутого «ретро». Они смотрят на прошлое с позиций сегодняшнего дня, глубоко анализируя политический опыт минувших лет. Они видят факты, отдаленные от нас временем, в контексте движения истории.

Фильм мыслит историческими категориями — вот его важнейшая черта в свете современной жизни, когда такой размах получила борьба за мир, когда политика разрядки определяет международный климат и наносит удар по тем империалистическим силам, которые пытаются столкнуть народы Земли с верной дороги мирного сосуществования. Ведь только с высот нынешнего развития общества, политики и науки, с высот современного самосознания народов, с высот партийного осмысления пройденного миром пути можно верно и глубоко осознать уроки прошлого, понять связь событий тех лет с нынешним нашим бытием, освоить на-

копленный социальный, политический, нравственный опыт.

Закономерно, что авторский коллектив, возглавляемый режиссером Юрием Озеровым, для такой монументальной фрески, которая вобрала в себя грандиозный разворот событий эпохи, осмыслила судьбы разных стран и народов, в качестве «отправного пункта» выбрал Сталинград 1943 года.

Здесь, в городе, опаленном только что отгремевшей легендарной битвой, в городе, ставшем символом мужества и героизма, в городе, у чьих стен был остановлен ход фашистской военной машины, начинается действие эпопеи.

Вспомним те, теперь уже далекие от нас дни. Обратимся к трудам историков, к запискам политических и военных деятелей, к романам и повестям, написанным свидетелями и участниками событий того времени.

Сталинград...

Это — начало конца гитлеровской Германии. Это — решающий поворот в ходе войны. После сокрушительного разгрома под Сталинградом отборных фашистских дивизий уже никто — не только наши друзья, но и враги, — никто не сомневался, что дни фашистской Германии сочтены. Занялась светлая заря Победы.

Сталинградская битва ознаменовала собой новый этап в борьбе прогрессивных сил мира против фашизма. Победа Советской Армии придала дополнительные силы патриотам, сражавшимся в рядах Сопротивления в различных странах Европы.

Объединить, сплотить всех тех, кто выступал против гитлеризма, активизировать их деятельность, повести за собой в решительное наступление на фашизм. Эти задачи встали теперь перед коммунистическими партиями Болгарии, Германии, Франции, Италии, Чехословакии и других стран Европы.

Исключительно важная роль в решении этих задач ложилась на руководителей коммунистических партий, на выдающихся деятелей международного рабочего движения. Мы видим на экране этих замечательных людей, руководителей, любимых миллионами трудящихся, так много сделавших для победы над фашизмом, — Георгия Димитрова, Вильгельма Пика, Мориса Тореза, Пальмиро Тольятти, Клемента Готвальда...

●

Но вернемся к началу картины. 31 января 1943 года в Сталинграде, в штабе маршала Рокоссовского произошел примечательный разговор о судьбах Германии. Встретились секретарь Центрального Комитета Коммунистической партии Германии Вильгельм Пик и пленный фельдмаршал Паулюс, бывший командующий 6-й немецкой армией. В их разговоре столкнулись две позиции: одна — олицетворяющая будущее народа, другая — рожденная мрачным, лишенным перспективы фашистским прошлым.

О будущем, о выборе пути, о борьбе за право народов распоряжаться своей судьбой идет речь с первых же кадров эпопеи. В Москве руководители коммунистических партий ряда стран обсуждают главную сейчас цель — сплочение всех патриотических сил в антифашистском сопротивлении.

Из Сталинграда, из Москвы экран переносит нас в иные города, иные страны.

Югославия. Огромный размах получает партизанское движение: народ самоотверженно, не щадя себя, сражается с германским фашизмом. Идет битва не на жизнь, а на смерть.

Словакия. Энергично готовится народное восстание.

Польша. Все активнее и настойчивее действуют патриоты, возглавляемые Польской рабочей партией. Антифашистская борьба растет и ширится. И это несмотря на то, что положение здесь сложнейшее. Свирепствует гестапо. Население терроризировано. Каждый день — аресты, расстрелы. Серьезные осложнения в планы борцов-патриотов вносят раскольнические действия польского эмигрантского правительства, находящегося в Лондоне.

Болгария. Создан Национальный комитет Отечественного фронта. Наращивают мощь своих ударов партизанские отряды. На повестке дня вопрос о вооруженном восстании.

Канада. На конференции в Квебеке премьер-министр Англии Уинстон Черчилль снова вы-

нужден говорить об открытии второго фронта. Дальше тянуть уже невозможно. Он предлагает развернуть наступление на Германию... через Балканы...

Уже в первом фильме киноэпопеи дана широчайшая панорама жизни. В сложном переплетении, в реальной, диалектической взаимосвязи предстают проблемы политические, военные, социальные, психологические. Решаются судьбы народные и судьбы человеческие. События, в которые вовлечены государства, правительства, партии, оказываются неразрывно связанными с делами, с жизнями отдельных людей, с их мечтами, надеждами. По ходу киноэпопеи перед нами пройдут десятки и сотни персонажей — исторически конкретных и вымышленных авторами, мы встретимся и с простыми, обычными и с удивительными биографиями. И каждая судьба, каждый человек — сила, так или иначе влияющая на ход истории, на дела и судьбы других людей. Среди действующих лиц — рядовые солдаты, генералы, маршалы, главы правительств; здесь — герои, здесь — палачи, здесь — жертвы...

Глобальные вопросы войны и мира, жизни и смерти стояли на повестке дня. Они решались на полях сражений, на улицах и площадях городов, которые тоже становились местами сражений, на митингах, собраниях, конференциях, во дворцах, в залах и кабинетах, на подполь-

«Солдаты свободы».
Май 1944 г.
В походе Народно-освободительная армия Югославии

ных явках. Они решались здесь, в странах Восточной Европы, но впрямую касались всего человечества, будущего всей планеты. Авторы фильма взяли на себя труд поистине титанический: показать все это в зримых образах, причем рассказать обо всем в форме, способной увлечь широкий круг зрителей.

●

Киноэпопея «Солдаты свободы» — результат совместного творческого труда кинематографистов семи стран. В работе над фильмами принимали участие кинематографисты Советского Союза, Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, Чехословакии. Этот опыт внес немало ценного в кинематографическую практику и в творческом и в производственном отношении. Очень важным оказался он и в деле укрепления интернациональной солидарности, дружеских связей между братскими народами. Думается, что без такого содружества, без непосредственного участия ряда социалистических кинематографий в совместном решении не только организационных, производственных вопросов (что само по себе совсем немаловажно в произведении столь монументальном), но и вопросов принципиальных — идеологических, политических — постановка картины подобного плана была бы невозможна.

Недавно в поездке по Чехословакии мне довелось работать вместе с одной женщиной, которая по своей профессии прямого отношения к кинематографу не имела. В первом же нашем разговоре она спросила: «А вы видели фильм «Солдаты свободы»? Мы снимали его вот в этих местах». И еще несколько раз, вспоминая о фильме, она замечала: «Мы долго искали точку для камеры». «Мы никак не могли решить...» Мою новую знакомую звали Власта Бенешкова. Она не актриса и в фильме не снималась. И вообще в титрах картины она не значится. Откуда же это — «мы снимали», «мы решали»? Очень просто. Власта помогала съемочной группе как переводчик. Хотя, призналась она, в большинстве случаев ее услуги не требовались. Все отлично понимали друг друга. Но когда возникали сложные проблемы, когда приходилось работать над документами, над историческим материалом, становилась необходимой и помощь переводчика. «Необыкновенно дружной и организованной оказалась наша группа, — говорила Власта. — Все одинаково хотели, чтобы фильм получился интересным и правильным, чтобы на первом месте в нем была правда».

Ту же мысль подчеркивал в одной из своих статей и режиссер Юрий Озеров: «Съемки нашей картины были восприняты всюду как еще одно проявление скрепленной кровью, выдержавшей проверку временем дружбы народов братских стран. Об этом свидетельствовали замечательный прием, бескорыстная помощь, которые оказывали нам жители всех городов, где мы восстанавливали события более чем трехдесятилетней давности. Тысячи людей выходили на улицы, чтобы еще раз пережить незабываемые и волнующие мгновения борьбы и победы. В Чехословакии, в городе Банска-Бистрица наша группа снимала кадры Словацкого национального восстания. Начало восстания мы снимали на одной из центральных площадей города. Уже с раннего утра к площади начал стекаться народ. Люди шли торжественным маршем, с национальными флагами, с цветами и транспарантами — мужчины и женщины, старики и дети. Многие шли издалека. Эти люди хотели собственными глазами увидеть и с т о р и ю, мысленно пережить все, как оно было в действительности».

Так проходили съемки в Чехословакии. Так проходили они и в других странах.

Знаменательно, что фильм, ведущей темой которого являются интернационализм, пролетарская солидарность, принципиальное и последовательное содружество братских коммунистических и рабочих партий, создавался интернациональным коллективом.

Закономерно и то, что во главе этого творческого коллектива стоял такой художник, как Юрий Озеров.

...Вспоминаются первые послевоенные годы. Москва. Институт кинематографии. На режиссерском факультете среди других студентов, одетых преимущественно в солдатские гимнастерки и кирзовые сапоги, выделяется плотный, крепко сколоченный молодой человек. Он вы-

деляется своим спокойствием, рассудительностью, неторопливостью (не очень-то свойственной молодежи). Он выделяется серьезностью и точностью в суждениях, ясной, твердой и принципиальной точкой зрения. И еще его отличали доброта, скромность, приветливость, редкая общительность, а также и то, что по торжественным дням его гимнастерку украшало, пожалуй, больше, чем у какого-либо другого студента, орденов и медалей. Юрий Озеров и по званию, по воинской должности был «солиднее» многих — майор, командир батальона.

Война стала для Ю. Озерова первой большой школой жизни. На войне узнал он по-настоящему, что такое дружба и товарищество, горе, радость, любовь и ненависть. На войне узнал он подлинную цену доброму слову, улыбке, шутке. На войне выполняя вместе со всей Советской Армией великую освободительную миссию, увидел он, сердцем почувствовал, что значат такие большие понятия, как интернационализм, братство людей по классу, по убеждениям. Для Озерова его ленты «Освобождение» и «Солдаты свободы» нечто большее, чем очередные постановки, ведь в их содержании — частица, причем немалая, его собственной биографии. И в то же время это — политическая трибуна, с которой художник открыто и прямо высказывает свои взгляды, участвует своим

«Солдаты свободы».
Август 1944 г. Бой в восставшей Варшаве

произведением в сегодняшней идеологической борьбе.

●

Принципиально важен сам отбор материала, на котором построена драматургия фильма. Авторы сценария — Юрий Озеров и Оскар Курганов, работавшие при участии Димитра Методиева, Атанаса Семерджиева, Збигнева Залуского, Пэтрэ Сэлкудяну, Богуслава Хнёупека. Этот авторский коллектив проделал громадную работу, в которой вопросы драматургии оказались неразрывно связаны с проблемами историко-политическими.

Проследим, как проясняется историческая концепция фильма.

После Сталинграда, окончательно и бесповоротно определившего новый этап в ходе Великой Отечественной войны и послужившего началом конца гитлеровской Германии, Советская Армия в 1943—1945 годах успешно провела еще несколько крупнейших операций, ставших историческими вехами на нашем пути к победе. В ленте «Солдаты свободы» авторы останавливаются на двух сражениях: битве за освобождение Белоруссии, получившей кодовое название «Багратион» (фильм второй) и Ясско-Кишиневской операции (фильм третий).

Операция «Багратион» — одна из самых грандиозных битв прошедшей войны. Она развернулась на белорусской земле летом 1944 года. Операция охватила огромную территорию: до 1000 километров по фронту и 600 километров в глубину. С обеих сторон в ней участвовало свыше четырех миллионов человек, 62 тысячи орудий и минометов, более восьми тысяч танков и самоходно-артиллерийских установок, более 9 тысяч самолетов. Итог операции — освобождение всей Белоруссии, большей части Литвы, части Латвии, польских земель к востоку от Нарева и Вислы.

Гитлеровское командование, используя естественные препятствия — леса, болота и топи, реки и озера, — создало эшелонированную и хорошо подготовленную оборону. Фашистские войска имели в Белоруссии много аэродромов, базируясь на которых их авиация еще могла угрожать району Москвы. В Белоруссии были сосредоточены крупные силы. Здесь находилась группа гитлеровских армий «Центр».

Суровы и впечатляющи панорамы развернувшегося сражения. Мощно, неудержимо шли вперед советские воины. Они преодолели считавшиеся непроходимыми болота и лесные заросли. Их не мог остановить бешеный шквал артиллерийского и минометного огня. Вперед, только вперед! И откатывались немецкие части, отступали в панике. Советская Армия вышла на границу с Польшей.

Летом же 1944 года нашими войсками была блистательно осуществлена Ясско-Кишиневская операция. В результате этой операции оказалась разгромленной и фактически перестала существовать группа фашистских армий «Южная Украина», насчитывавшая 900 тысяч человек, свыше 7600 орудий и минометов, более 400 танков и штурмовых орудий, свыше 800 самолетов. 18 немецких дивизий попало в гигантский котел. Ликвидацией Ясско-Кишиневской группировки завершилось освобождение Молдавии. Перед Советской Армией был открыт путь на Балканы.

Рассказывая нам об этих двух крупнейших операциях, авторы фильма как бы определяют ту меру значимости, ту точку отсчета, которую мы должны всегда иметь в виду, становясь свидетелями боевых действий борцов-патриотов...

Югославия. Штаб Народно-освободительной армии.

Напряженная боевая жизнь. Шесть вражеских наступлений отразили освободительные силы. Своими действиями они сковали трехсоттысячную немецкую армию.

Болгария. Партизанское движение растет и ширится с каждым днем. Фашисты предпринимают жесточайшие карательные операции. Это уже не отдельные стычки «местного значения», а целые сражения.

Польша. Эмигрантское правительство в Лондоне готовит кровавую трагическую авантюру — Варшавское вооруженное восстание.

Эпизоды восстания разработаны в фильме обстоятельно и глубоко. Думается, что о них с полным основанием можно говорить, как о большом творческом труде, имеющем не толь-

ко кинематографическое, но и историческое значение. Это не просто «восстановленные события». Это установленная и восстановленная правда. Та самая правда, которая столько раз извращалась и перекраивалась различными фальсификаторами.

...Освободив Белоруссию, Советская Армия вступила в Польшу. Вместе с советскими воинами, как друзья и братья, на родную землю пришли воины 1-й Польской армии. Настал час освобождения Польши. Ведущую роль здесь играют коммунисты, члены Польской рабочей партии. Правители-эмигранты во главе с Миколайчиком хотят утвердить польскую буржуазную республику, не допустить того, чтобы Польша стала социалистической. Никогда, ни при каких условиях не признáют они уже свершившейся реальности — создание Народного правительства в освобожденном Люблине.

И тогда в озлобленных умах «лондонцев» рождается чудовищная идея Варшавского восстания, заранее обреченного на неудачу.

«Солдаты свободы».
Август 1944 г. Началось Словацкое национальное восстание против оккупантов

Восстание началось. Им руководят подпольные силы эмигрантского правительства во главе с генералом Бур-Комаровским. Рядовые участники восстания, тысячи польских патриотов были далеки от интриг Миколайчика и его окружения. Движимые высокими и благородными чувствами, они поднялись против своих мучителей, против фашистских захватчиков. Вместе со своим народом в нем принимали участие и коммунисты... Гитлеровское командование обрушило на патриотов всю мощь своей военной машины. Варшава превратилась в пылающий факел. У восставших не хватало оружия, кончались боеприпасы... Тем временем к Варшаве, к восточному берегу Вислы выходили части 1-го Белорусского фронта. Бур-Комаровский не позаботился о том, чтобы установить с ними контакты. На предложения же командования фронтом о связи, о координации боевых действий генерал, верный своим лондонским наставникам, ответил отказом.

Советские войска и воины 1-й Польской армии, уже не рассчитывая на совместные действия с командованием восставших, устремились вперед, надеясь помочь героическим варшавянам. Понеся большие потери, они форсируют Вислу, врываются в предместья Варшавы. Но восстание уже подавлено, подавлено с невероятной жестокостью. Погибли двести тысяч человек гражданского населения. Город был похож на гигантское догорающее кладбище. Генерал Бур-Комаровский, успев «почетно» сдаться гитлеровцам, удирал на немецкой машине.

Небольшие группы оставшихся в живых пробивались на соединение с 1-й Польской армией. Борьба за свободную и счастливую Польшу продолжается. Патриоты, коммунисты доведут ее до победного конца.

Польский критик Витольд Руткевич отмечал, что «в фильме Озерова наиболее широкое отражение — по сравнению с любым фильмом, созданным до этого в Польше, — нашло Варшавское восстание против гитлеровских оккупантов в 1944 году. Авторы стремились показать его на широком историческом фоне. В частности, был воссоздан ход совещания польских коммунистов — руководителей Польской рабочей партии в Варшаве в момент начала восстания»[1].

Из Польши фильм переносит нас на юг, к Черному морю, в бурлящую, клокочущую Румынию. Бухарест. Город покрылся баррикадами. Румынские патриоты поднялись на вооруженную борьбу с фашизмом. Боевые рабочие отряды и восставшие войсковые части, руководимые Национальным фронтом освобождения, где главной силой были коммунисты, перешли к активным действиям. К концу дня 23 августа 1944 года основные объекты Бухареста были блокированы. Заняты здания Совета министров, министерства внутренних дел, центральная телефонная станция, радиостанция... Немецкое командование принимает меры для подавления восстания. По личному приказу Гитлера 24 августа Бухарест был подвергнут ожесточенной бомбардировке с воздуха. На помощь восставшим патриотам пришла Советская Армия. И уже 30 августа жители румынской столицы цветами, улыбками, праздничной музыкой горячо приветствовали советских друзей.

Горы Словакии. В доме лесорубов идет конспиративное совещание членов Словацкого национального совета. Решается вопрос о вооруженном восстании, о координации боевых действий с наступающей Советской Армией. Тысячи словаков, чехов приняли участие в восстании. Вместе с ними против фашистов шли освобожденные из лагерей военнопленные — поляки, французы, югославские патриоты. Грозной силой были здесь советские партизаны. «Смерть фашизму, свободу народу!» — этот призыв коммунистов сплачивал всех борцов, вел их вперед.

В труднейших условиях развивалось наступление войск 1-го Украинского фронта. Через Карпаты, по бездорожью — на пути были горные реки, лесные чащи, обрывы и скалы, — преодолевая сопротивление немцев, спешили на помощь друзьям, на помощь братьям советские воины и воины Чехословацкого корпуса — пехотинцы, танкисты, кавалеристы, артиллеристы, саперы...

---

[1] «ИК», 1977, № 12, стр. 128.

Яркими, сильными, напряженными по ритму стали развернутые эпизоды, а точнее, главы эпопеи, посвященные приходу Советской Армии в Болгарию, Югославию, Венгрию.

...Вот она, граница с Болгарией. Что там, по ту ее сторону? Как будут встречены здесь советские воины? Первая болгарская деревня вблизи границы. Тишина. Напряженные минуты ожидания. На деревенской улице появляется советский мотоциклист. Тишина. Молча стоят жители деревни, замерли в строю болгарские солдаты. Мотоциклист приподнимает руку: «Здравствуйте, братушки!» И мгновенно — шум, радостные возгласы, смех. Гремит музыка, мелькают букеты цветов. Еще мгновение, и мотоциклист уже в воздухе, десятки рук подхватили его и радостно, со смехом, с шутками подбрасывают высоко вверх. Голос диктора: «Тридцать шесть часов Болгария и Советский Союз находились в состоянии войны. За это время с обеих сторон не было сделано ни одного выстрела. Не было ни одного убитого или раненого. Вся Болгария встречала своих освободителей — русских братушек».

«Солдаты свободы». Август 1944 г. Антифашисты Бухареста приветствуют советских воинов

А в столице Болгарии — Софии — трудовой народ, руководимый коммунистами, поднялся на вооруженное восстание. 9 сентября власть в стране перешла в руки Отечественного фронта.

Вскоре советских воинов торжественно приветствовали жители югославской столицы — Белграда. Путь в Белград шел для них через жесточайшие схватки с гитлеровскими частями. В этих боях советские солдаты и воины Народно-освободительной армии Югославии сражались рядом друг с другом.

В динамичном, стремительном темпе ведется рассказ о битве за Венгрию.

Последние кадры киноэпопеи — только что освобожденная, праздничная, ликующая Прага. Толпы народа, советские и чехословацкие солдаты, офицеры, военачальники.

К советскому генералу Брежневу подходит старый чех. Он говорит ему, что его сын, партизан, погиб на войне, а перед смертью он сказал, что умирает за коммунизм. Что же такое коммунизм, если за него идут на смерть?

«Коммунизм, — ответил Л. И. Брежнев, — это жизнь без войн, без рабства. Коммунизм — это когда все люди на земле равны».

Звучат заключительные слова диктора: «Вам, подлинным героям современности, коммунистам нашей эпохи, посвящаются эти фильмы».

●

Четыре фильма, объединенные общим названием «Солдаты свободы», относятся к жанру исторической хроники. Фильмы эти составляют произведение, в котором следование реальному течению исторических событий стало определяющим принципом. «Наш главный автор — сама история», — говорит Юрий Озеров. Однако не сухой протокол, не простой перечень фактов перед нами, а произведение, имеющее прежде всего четкую историческую концепцию. В ее основе — глубокое изучение фактического материала и осмысление его с позиций коммунистической партийности.

В условиях современной битвы идей, когда находится немало желающих фальсифицировать историю, перестраивать ее по своему вкусу и разумению, появление такого произведения, как «Солдаты свободы», особенно важно. Вместе с эпопеей «Освобождение» картина эта образует широчайшее военно-историческое кинополотно, которое не только позволяет нашему современнику приобщиться к событиям грандиознейшей из пережитых человечеством битв, но, главное, правдиво раскрывает смысл этих событий, заставляет размышлять о их причинах и последствиях, позволяет людям, обогащенным опытом сегодняшнего дня, осмыслить социальные, политические, нравственные уроки прошлого.

Строгий документализм, избранный авторами как ведущий принцип, не помешал им подняться над материалом действительности, чтобы, увидев его как бы с некоей верхней точки, прийти к определенным выводам и обобщениям. Эти обобщения носят порой поистине эпический характер.

В картине немало сцен, в которых соединение хроникальности с силой и глубиной эпоса образует нерасторжимое художественное единство. Одна из таких сцен — бой у подножия старинного замка Стречно в Словакии. На позиции интернациональной бригады партизан движутся фашистские танки. Движутся неотвратимой силой, на смену подбитым приходят все новые машины. На бреющем полете проносятся самолеты, поливая землю огнем. Кажется, не в человеческих силах остановить свирепый натиск, кажется, выдержать его — выше человеческих сил.

«Это есть наш последний и решительный бой»,— звучит над позицией партизан.

В пении «Интернационала» черпают люди мужество.

Один за другим гибнут герои, но их товарищи продолжают сражаться.

И тогда советский солдат Сашко поджигает завал, чтобы преградить дорогу танкам. И выходит из пламени, объятый огнем с ног до головы. И так — превратившись в живой факел — бросается навстречу танкам Страшное движение остановлено, партизаны переходят в атаку.

И весь этот эпизод, и сцена героического подвига Сашко, и сам его образ исполнены эпического звучания.

Типизация событий, явлений, образов составляет сильную и принципиально важную сторону той работы, где широкие панорамы баталий и народных движений, грандиозный размах в изображении масс, масштабность исторических категорий сочетаются с умением вплотную приблизиться к отдельному человеку.

Характерные особенности фильма «Солдаты свободы» — актуальность, политическая острота, созвучность ведущей мысли произведения идеям и проблемам, волнующим сегодняшнее человечество. Перед нами политический фильм в самом прямом и точном значении этого понятия. Полным голосом, убежденно, страстно он говорит о роли и месте коммунистов, коммунистических и рабочих, подлинно марксистско-ленинских партий в жизни современного мира. Конечно, конкретные обстоятельства, в которых приходится действовать коммунистам тех или иных стран, теперь другие, чем обстоятельства, показанные в фильме. Но генеральная цель, стоящая сегодня перед коммунистами, перед всеми прогрессивными людьми, в принципе та же: мир, дружба между на-

«Солдаты свободы». Сентябрь 1944 г. Болгария встречает Советскую Армию

родами. И когда фильм всей своей устремленностью, всем своим образным строем говорит «нет» фашизму, «нет» войне, утверждает: да здравствуют свобода, гуманизм, демократия! — это не может не вызвать сопереживания у его сегодняшних зрителей.

Фильм показывает нам деятельность коммунистов разных стран Восточной Европы. Есть в этой деятельности, в условиях, в которых приходилось им жить и работать, много общего. Прежде всего, это общее — война. Но в каждой стране, на каждом этапе борьбы везде были свои особенности, свои специфические обстоятельства. К одной, великой и желанной цели, к победе над фашизмом коммунисты разных стран шли путями, учитывающими эти особенности и обстоятельства. Победа далась нелегко, сколько жертв, сколько утрат, сколько крови и страданий! И вместе с тем она величественна и прекрасна, ибо это торжество добра над злом, торжество правды над ложью, торжество справедливости.

Именно как торжество справедливости трактует фильм разгром фашистской Германии, крушение прогнивших, реакционных режимов в различных странах Восточной Европы и приход им на смену общественных сил подлинно демократических, прогрессивных.

С полным основанием киноэпопея «Солдаты свободы» может быть названа произведением высокой публицистики. Позиция авторов фильма заявлена определенно и ясно. Здесь нет необходимости гадать, за что и против чего поднимают свой голос художники, что они утверждают и с чем борются. За каждой сценой, за каждым эпизодом ленты мы отчетливо видим политическую платформу ее создателей, их взгляды, мысли и чувства.

Вот сравнительно небольшая сцена встречи советских мотоциклистов-разведчиков с жителями первого болгарского селения. Нам кажется, что авторы фильма словно бы сами присутствуют на этом событии. Они радуются цветам и улыбкам, смеху и музыке, они счастливы, что хоть несколько минут войны прошли без выстрелов и крови, без слез и страданий.

А вот совсем другой настрой, другие чувства. Сожженная, опустошенная Варшава. Потопленное в крови восстание. С глубокой болью рассказывают нам кинематографисты об этой горькой и скорбной странице в истории войны.

Еще один эпизод. Операция в Карпатах. Каждый шаг вперед — это преодоление огромных трудностей, максимальное напряжение физических и духовных сил. Уже, кажется, все сделано, все отдано форсированию очередного препятствия. Но звучит команда, и артиллеристы буквально на руках втаскивают орудие на скалы. Звучит команда, и танкисты на тросах поднимают вверх свою многотонную машину. Звучит команда, и солдаты идут в бой, в атаку на прочно укрепившегося в горах врага. Мужество, самоотверженность, сила духа!

Авторы гордятся отважными героями, они преклоняются перед их готовностью сделать все возможное и даже, казалось бы, невозможное, чтобы с честью выполнить свой воинский долг.

И еще эпизод. Последние дни гитлеровского ставленника правителя Венгрии Хорти и его клики. Судорожные попытки выйти сухими из воды, политиканство, двурушничество, малодушие. Здесь в интонациях фильма — ирония, презрение, сарказм...

Можно спорить по поводу художественного уровня отдельных эпизодов, соглашаться или не соглашаться с теми или иными творческими решениями. Разумеется, не все одинаково удалось в картине. Нам же хотелось бы прежде всего еще раз отдать должное ясности, четкости художественной и гражданской позиции авторов фильма, их умению активно утверждать эту позицию и донести ее до широкого зрителя.

Юрий Озеров и его соратники на конкретном примере показали подлинную силу искусства социалистического реализма, безграничные возможности, которые оно открывает перед советскими художниками-патриотами, интернационалистами.

Многие из творческих принципов новой работы были заложены еще при съемках эпопеи «Освобождение». «Солдаты свободы», не являясь прямым продолжением той монументальной фрески, тем не менее связаны с нею худо-

«Солдаты свободы».
Сентябрь 1944 г. Перед началом наступления в Карпатах коммунисты 18-й армии собрались в политотделе.
В роли Л. И. Брежнева — Е. Матвеев

жественным родством. Оно касается прежде всего общности идейной позиции, исторической концепции, положенных в основу обеих картин, но также распространяется и на стилистику, творческие приемы и решения.

Так, еще в эпопее «Освобождение» были найдены те принципы восстановления в художественном кино реального исторического события, которые получили здесь свое дальнейшее развитие. Еще в эпопее «Освобождение» была сформирована поэтика современного батального кинематографа, освоившего новые творческие и технические рубежи в этом виде искусства.

В том, как сложилась стилистика этих двух картин, велика заслуга оператора И. Слабневича и художников А. Мягкова и Т. Лапшиной. Художники верно почувствовали эпический размах фильма и нашли ему соответствующее изобразительное решение. И. Слабневичу после «Освобождения», где он превосходно решил задачу сопряжения двух стилей — хроникального и художественного, — пришлось столкнуться с новыми проблемами. Достоверность, скрупулезное следование факту диктовали свои требования к изобразительному решению. Выполнить их часто было нелегко: съемки велись в городах, поселках, неузнаваемо изменившихся за прошедшие годы. И все же этот «барьер» (лишь на первый взгляд кажущийся организа-

ционно-техническим, на деле же — порой даже психологический) был взят.

Известную сложность представила и работа над цветовым решением. Обычно понятие хроники, тем более исторической, военной, связывается в представлении зрителей с черно-белым кино. В фильме интересны поиски в области цветового решения сцен, снятых в стилистике документа.

●

Особенность драматургического построения фильма «Солдаты свободы» — отсутствие на экране одного главного действующего лица или даже нескольких главных действующих лиц. Главный герой фильма — образ собирательный, обобщенный. Это — Коммунист. Этот образ создается всем строем фильма, всем движением его сюжетных линий, всей системой событий и фактов.

Вместе с тем, и это уже подчеркивалось, картина плотно заселена действующими лицами как вымышленными, так и исторически конкретными. В работе над лентой принимали участие 250 актеров из разных стран. По ходу съемок четырех фильмов киноэпопеи было сделано около 200 портретных гримов. Это, кстати, еще один показатель масштабности труда, предпринятого кинематографистами. Нет возможности рассказать здесь об исполнителях всех ролей, но несомненно, что каждый из них, пусть даже появившись в короткой сцене, внес свой достойный вклад в общее звучание фильма.

Серьезный успех выпал на долю актера Е. Матвеева, создавшего образ Л. И. Брежнева, начальника Политотдела 18-й армии. Запомнились болгарский актер С. Гецов в роли Георгия Димитрова, чехословацкий актер Б. Пасторек в роли Клемента Готвальда, актер из ГДР Х. Пройскер в роли Вильгельма Пика.

В роли маршала Жукова уже не впервые выступил М. Ульянов. Создание актером этого образа стало значительным творческим достижением артиста.

Колоритен, убедителен И. Любезнов в роли маршала Толбухина. В. Авдюшко с присущими его таланту выразительностью и лаконизмом показал нам маршала Конева.

В ролях Эдварда Герека, Густава Гусака, Тодора Живкова, Яноша Кадара, Иосипа Броз Тито, Николае Чаушеску мы видим актеров Э. Любашенко, И. Мистрика, П. Стефанова, К. Уйлаки, Н. Еременко, К. Фугашина.

Мне хотелось бы привести отрывок из одного интервью В. Давыдова, исполнившего в фильме роль маршала Рокоссовского. Мысли актера представляются весьма интересными и важными для понимания фильма.

«С этой ролью у меня связано десять лет жизни, — говорит В. Давыдов. — Я был утвержден на нее в 1967 году, когда Юрий Озеров начинал снимать эпопею «Освобождение». Потом мой герой перешел в картину «Солдаты свободы». Меньше всего я думаю, что мне удалось создать образ Рокоссовского, крупнейшего военачальника, прославленного героя войны, во всей сложности его реальной личности — это было бы слишком большой самонадеянностью. Прежде чем приступить к работе, я изучил немало документов, расспросил десятки людей, знавших маршала... Рокоссовский в жизни был необыкновенно обаятельным человеком, всеобщим любимцем... Оглядываясь на пережитое и размышляя о сделанном, вновь склоняюсь к мысли, что нет, не я сыграл Рокоссовского, а скорее образ этого человека надолго определил мою актерскую судьбу».

Видимо, многие из актеров, занятых в фильме, могли бы повторить слова В. Давыдова, перефразируя их применительно к своим героям...

Фильм «Солдаты свободы» с первого момента своего появления на экране привлек широкое внимание зрителей. О том, сколь велик был успех фильма у зрителя, можно судить уже по одной цифре: за месяц проката только в Москве картину просмотрели свыше двух миллионов человек.

Весьма красноречивы отклики кинозрителей — участников второй мировой войны, — они имеют особую ценность.

— Никогда даже не думал, — признается ветеран войны Н. Анпилогов, — что в кино возможно так точно показать давно прошедшее. И не какие-либо переживания одного или двух

«Солдаты свободы».
Октябрь 1944 г. Бой за королевский дворец в Будапеште

героев, а такие дела, в которых участвовали тысячи людей. Наш полк был в составе тридцать восьмой армии. Мне довелось пройти через все Карпаты и участвовать в бою за Дуклинский перевал. О многих эпизодах картины я смело мог бы сказать: документальные съемки.

— На войне я был рядовым солдатом, — говорит А. Байко, — участвовал в боях за Берлин. Когда я смотрел «Освобождение», то просто поражался: это все о нашей роте, о нашей дивизии. Я даже искал самого себя на экране. «Солдаты свободы» тоже поражают своей правдивостью. Это не кино, это — правда.

Киноэпопея «Солдаты свободы» посвящена сложному периоду мировой истории. Авторы видят эту сложность и не стремятся ее сгладить, не упрощают ход исторических событий, исследуют исторический процесс во всей его многосложности. Некоторые моменты и явления этого процесса осваиваются средствами искусства впервые. И потому воссозданы они в «Солдатах свободы» не слишком обстоятельно и всесторонне. Ю. Озеров и его товарищи по работе как бы оставляют нам пространство для размышлений и споров, для дальнейших исследований.

И в этом — также залог правдивости фильма. А ведь на правдивость и опирается прежде всего сила его воздействия.

Правдивое и страстное произведение

Кинематографисты стран социализма о фильме «Солдаты свободы»

В дни празднования 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции в столицах братских стран социализма прошли торжественные премьеры киноэпопеи советского режиссера Юрия Озерова «Солдаты свободы», созданной на киностудии «Мосфильм» в творческом содружестве с киностудиями «За игрални фильм (Болгария), «Мафильм» (Венгрия), ДЕФА (ГДР), киноорганизацией «Зесполы фильмове» (Польша), киностудиями «Букурешти» (Румыния), «Баррандов» и «Колиба» (Чехословакия). Редакция журнала «Искусство кино» обратилась к известным кинематографистам стран, участвовавших в работе над картиной, с просьбой поделиться первыми впечатлениями от просмотра фильма Сегодня мы публикуем их отклики.

Петр Караангов,
заместитель генерального директора Государственного управления «Болгарская кинематография» (Болгария)

Волнующее киноповествование

Многоплановая и впечатляющая своими масштабами киноповесть «Солдаты свободы» продолжает на новом идейном и художественном уровне разработку великой темы, воплощенной в киноэпопее «Освобождение», встреченной во всем мире с огромным интересом. Авторы новой картины воссоздают на экране художественными средствами этапные события второй мировой войны, показывают организаторскую и направляющую роль коммунистических и рабочих партий стран Восточной и Юго-Восточной Европы в антифашистской борьбе.

«Солдаты свободы» — это прежде всего произведение политического кинематографа. В запоминающихся эпизодах четырехсерийного фильма запечатлены воля, мужество и самоотверженность людей разных национальностей, события, навечно занесенные в героическую летопись новейшей истории европейских народов.

Главное достоинство фильма видится мне в его страстности и целеустремленности, в глубоком художественном осмыслении истории. Рассматривая прошлое сквозь призму социального и политического опыта, накопленного человечеством за минувшие десятилетия, авторы достоверно и ярко показывают действенную силу идей пролетарского интернационализма.

Киноэпопея «Солдаты свободы» убеждает прежде всего художественной организацией исторического материала — событий, действительно имевших место в 1943—1945 годах в странах Европы. Достоверны и рельефны на экране образы выдающихся партийных деятелей, видных военачальников, чьи имена сохранила память народов, никогда не забывавших о годах борьбы против фашизма. С чувством высокой исторической ответственности перед прошлым, настоящим и будущим авторы фильма воссоздают героические страницы жизни и деятельности основоположников современного международного коммунистического движения — Георгия Димитрова, Вильгельма Пика, Клемента Готвальда, Пальмиро Тольятти...

Конечно, даже столь масштабное произведение не может отразить размаха и своеобразия антифашистской борьбы в разных странах со всей полнотой и разносторонностью. Годы второй мировой войны вобрали в себя великое множество событий и судеб, достойных стать предметом самостоятельного художественного исследо-

вания. И здесь открывается широкое поле деятельности для кинематографии каждой из социалистических стран, для наших художников, которые постоянно возвращаются и наверняка будут возвращаться вновь и вновь к этому неисчерпаемому источнику творческого вдохновения. В исполинской битве с фашизмом ярко проявились и были подвергнуты испытанию высшие гуманистические, нравственные и социальные ценности человечества. Героическая антифашистская борьба была суровой проверкой вековых народных идеалов социального и политического освобождения. С этой точки зрения особенно важно то, что в фильме ярко отражен исторически бесспорный факт: коммунистические и рабочие партии были движущей силой мощного антифашистского Сопротивления в Европе в целом. Эта истина скреплена историей.

Хочу также отметить, что, решая тему интернациональной солидарности коммунистов и трудящихся, Юрий Озеров и его товарищи по работе над картиной воплощают в образной системе фильма главные ее аспекты. Сплочение борцов-антифашистов разных стран — процесс, который мы видим на экране, — это не только солидарность, обусловленная общностью исторических судеб отдельных европейских народов. В первую очередь — это идейное и нравственное единство, ставшее основой совместной борьбы трудящихся различных национальностей во имя освобождения от гнета и эксплуатации, во имя торжества идеалов демократии и социализма.

Выше я уже говорил о впечатляющей достоверности фильма. С полным основанием это можно отнести и к болгарским эпизодам эпопеи, которые поставлены и сняты с максимальным приближением к исторической правде, что в первую очередь выразилось в раскрытии роли БКП и ее руководителей в то решающее для нашей родины время. Сцены, происходящие в Болгарии, занимают значительное место в картине. В них чувствуется знание болгарского быта, исторической атмосферы, национальных реалий. Деятели нашей партии во главе с Георгием Димитровым, чей образ волнующе воссоздан народным артистом НРБ Стефаном Гецовым, показаны с глубоким уважением, и это производит сильное впечатление на зрителя. Правдиво воссоздана историческая обстановка в Болгарии военного времени, нарастание партизанского движения, вдохновленного победами Советской Армии, подготовка нашей партией народного восстания 9 сентября 1944 года.

Фильм дает верное представление об организаторском таланте наших партийных руководителей, воскрешает волнующие моменты их деятельности, определившей исторические судьбы болгарского народа. Достоверно дополняя рассказ о последних двух годах войны, которые привели к окончательному разгрому гитлеризма, эпизоды картины, связанные с Болгарией, подтверждают, что жестокий террор не смог подавить стремление народа к освобождению. Зритель видит, как наша партия, болгарские коммунисты, среди которых видную роль играл товарищ Тодор Живков, организовывали партизанские отряды, действовавшие в горах, как партизанские отряды вырастали в бригады, против которых болгарская фашистская армия безуспешно вела военные действия. Создатели фильма рассказали и о том, что наша Коммунистическая партия потеряла в этой борьбе многих из своих лучших сынов, умиравших с верой в светлое будущее родины, в грядущую окончательную победу над врагом. С волнением смотрятся исторически точные эпизоды, связанные с приближением Советской Армии к границам Болгарии. В те дни в Софии проходили бурные демонстрации против фашистского режима. Болгары встречали советских воинов цветами, они восторженно восклицали: «Здравствуйте, братушки!» Фильм воскрешает исторические часы установления и провозглашения народно-демократической власти в Софии 9 сентября 1944 года, захват восставшим народом министерства обороны, почты, арсенала и тот незабываемый момент, когда под бурные возгласы одобрения жителей освобожденной Софии Тодор Живков заявил, что наша революция — это продолжение дела Великой Октябрьской социалистической революции.

Мне кажется, что болгарские актеры, которые играют в этом фильме многие важные роли (например, народный артист НРБ Любомир Кабакчиев исполняет роль Пальмиро Тольятти), отлично справились с задачами, предложенными им режиссером. Особо хотелось бы отметить Стефана Гецова в роли Георгия Димитрова и Петра Стефанова в роли Тодора Живкова, народного артиста НРБ Георгия Георгиева-Геца, сыгравшего члена Политбюро Болгарской рабочей партии Христо Михайлова, погибшего от руки болгарских полицаев. В фильме заняты и другие болгарские артисты: Георгий Раданов, Радомир Ябанджиев, Наум Шопов, Виолета Бахчеванова. Так что болгарский отряд интернациональной творческой группы «Солдат свободы» был довольно многочисленным. Для болгарской кинематографии такого рода сотрудничество весьма полезно и необходимо. В совместной работе над такими картинами, как эпопея Юрия Озерова, солидарность социа-

листических кинематографий обретает конкретное и реальное выражение. Столь серьезные и значительные в идейно-художественном отношении совместные постановки ценны еще и тем, что они помогают формированию политического мировоззрения наших деятелей кино, побуждают их мыслить историческими категориями, подвигают на разработку значительных актуальных тем истории и современности.

Успешный опыт создания фильма «Солдаты свободы» еще раз подтверждает, что у кинематографистов братских социалистических стран есть широкие возможности сотрудничества, в результате которого появятся новые совместные картины, посвященные генеральным проблемам времени, общности судеб братских народов, проявившейся в борьбе за социализм, в ходе социалистического строительства. Сегодня, когда связи между нашими государствами укрепляются во всех областях, когда углубляется интеграция в сферах экономики, политики, идеологии и культуры, развитие и дальнейшее обогащение опыта, приобретенного в период работы над «Солдатами свободы», было бы очень полезным для решения общих задач, стоящих перед социалистическим кинематографом.

Человек социалистического мира, наш современник, активно участвует в политических, социальных, научных и художественных свершениях времени, равно как и в том важнейшем процессе, который мы называем нравственным совершенствованием личности; его свершения и мечты — благодарный и серьезный материал искусства. Кино располагает огромными возможностями действенной популяризации в мире социалистического образа жизни, социалистического мировоззрения, и оно призвано нести народам, борющимся за свою политическую и социальную независимость, правду о социализме, о его всемирно-исторических победах. Яркое подтверждение тому — выдающийся фильм «Солдаты свободы», впечатляющее повествование об истоках нашего братства.

София

Иштван Дошаи,
генеральный директор
«Хунгарофильм»
(Венгрия)

Большой творческий успех

Прежде всего мне хочется поздравить режиссера Юрия Озерова и других кинематографистов братских стран социализма, создавших этот замечательный фильм в год 60-летия Великой Октябрьской революции. Киноэпопея «Солдаты свободы» возвращает нашу память к одной из самых тяжелых битв и к одной из самых крупных побед, одержанных народами в исторической борьбе за мирную и счастливую жизнь на планете. В этом главное значение нового произведения.

Более тридцати лет прошло со дня окончания второй мировой войны, и сегодня в мире живут миллионы людей, не знающих по личному опыту о тех ужасах и страданиях, которые война, развязанная фашизмом, причинила человечеству. Используя это обстоятельство, империалистическая пропаганда усиленно пытается фальсифицировать исторические факты и события второй мировой войны. Не так давно, будучи в ФРГ, я видел витрины книжных магазинов, заваленные книгами, авторы которых хотели бы оправдать Гитлера, сочинениями Геббельса и ему подобных фашистских преступников.

С еще большей активностью предпринимаются на Западе попытки исказить и принизить роль Советского Союза и его Коммунистической партии в деле разгрома гитлеровских захватчиков. Вот почему актуальность фильмов, подобных «Солдатам свободы», состоит еще и в том, что они достоверно воспроизводят историческое прошлое и тем самым разоблачают политические маневры наших идейных противников, помогая молодежи разных стран осознать святую истину о том, что в первую очередь благодаря Советскому Союзу, Коммунистической партии Страны Советов и героической Советской Армии мир был спасен от фашизма.

В 1972 году мне довелось побывать в Чили, где в то время у власти находилось правительство Народного единства. Как раз тогда на экранах чилийской столицы демонстрировался первый из фильмов эпопеи Юрия Озерова «Освобождение», и я видел огромные очереди у кинотеатров. В сложной обстановке жизни страны успех «Освобождения» стал весомым свидетельством большого политического потенциала произведения советских кинематографистов. Убежден, что и новый фильм Юрия Озерова «Солдаты свободы» вызовет живейший интерес зрителей во многих странах мира, приблизит их к углубленному пониманию главных закономерностей современного исторического развития.

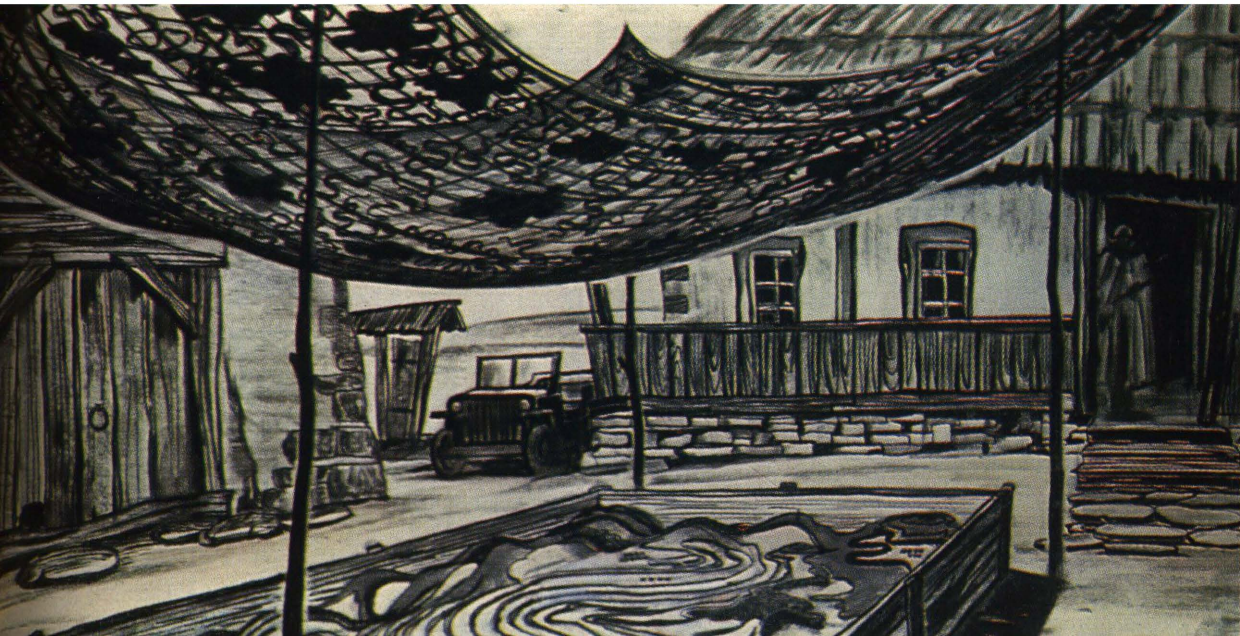
Ведь авторам картины — и здесь я усматриваю одну из их главных заслуг — удалось с наглядной убедительностью показать организаторскую и руководящую роль марксистско-ленинских партий в борьбе с фашизмом. «Солдаты свобо-

Александр Мягков
Татьяна Лапшина

Эскизы к фильму «Солдаты свободы»

Фото В. Бондарева

Штаб 3-го Украинского фронта

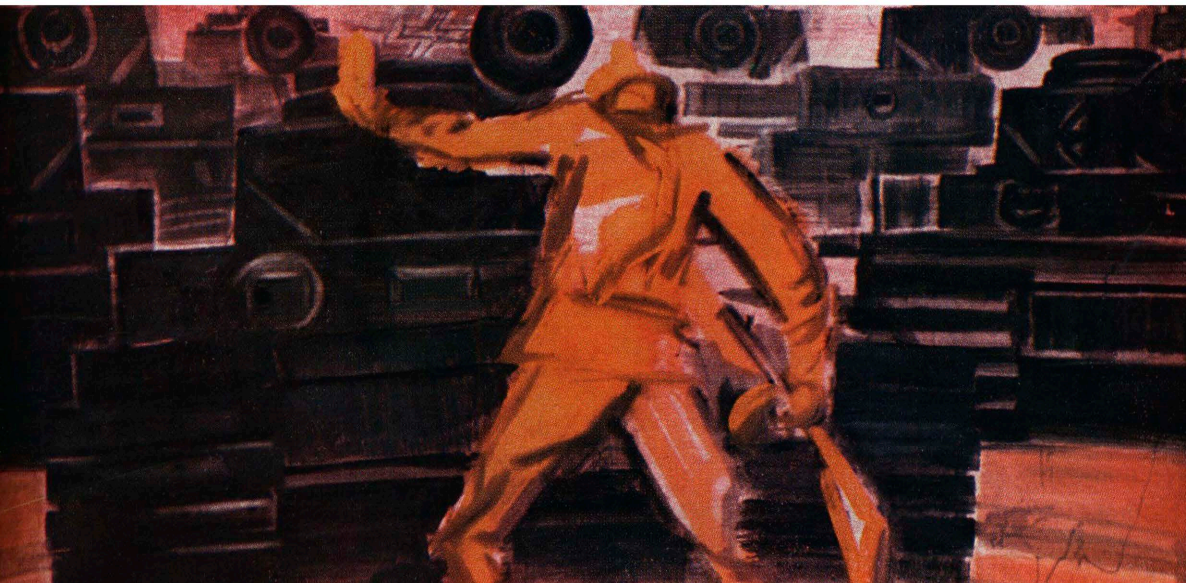


Расстрел

Артподготовка

Варшава Наступление

Подвиг



Руины Варшавы

ды» — это образный страстный рассказ о том, с какой отвагой и героизмом, проявляя самоотверженность и преданность народным интересам, возглавляли эту борьбу коммунисты Советского Союза, коммунисты других европейских стран. Однако мне хотелось бы подчеркнуть, что основной гарантией успешного завершения борьбы с гитлеризмом были победы, одержанные на полях сражений героической Советской Армией, победы, в которые весь советский народ, руководимый Коммунистической партией, внес свой неоценимый вклад. Именно армия Советской страны и ее мужественный народ в ходе тяжких боев развеяли миф о несокрушимости гитлеровских полчищ: они не только изгнали фашистских захватчиков со своей земли, но и принесли освобождение народам многих стран Европы, в том числе и венгерскому народу. Под непосредственным влиянием решающих побед советского народа, с верой в силу и могущество Советского Союза развертывали и вели антифашистскую борьбу коммунисты европейских стран.

Величайшей исторической несправедливостью оказалось бы забвение нашими современниками того факта, что советский народ, советские коммунисты и коммунисты в других странах Европы понесли самые большие жертвы в антифашистской борьбе. Не случайно после войны Французскую коммунистическую партию называли «партией расстрелянных». То же самое можно было сказать и о других коммунистических и рабочих партиях в странах, попавших под фашистское иго. Фильм Озерова «Солдаты свободы» вновь и с большой мерой художественной убедительности напоминает об этом нашим современникам.

Антифашистское движение Сопротивления в Европе носило интернациональный характер, и мне представляется вполне закономерным, что тема интернациональной солидарности борцов-антифашистов, трудящихся стран Европы заняла ведущее место в картине «Солдаты свободы». В годы второй мировой войны с особой очевидностью проявилось безграничное доверие настоящих интернационалистов к Советскому Союзу и его Коммунистической партии. СССР оправдал это доверие, взяв на себя главную тяжесть вооруженной борьбы с фашизмом, и, победив в этой борьбе, принес освобождение другим европейским странам. Авторы фильма «Солдаты свободы» в соответствии с правдой истории показывают, сколь многим обязаны Советскому Союзу народы Европы. Но при этом они ни в коей мере не принижают значения той борьбы, которую вели под руководством коммунистических и рабочих партий антифашисты Венгрии, Болгарии, Польши и других стран. В борьбе за освобождение от фашистской тирании закалялись и крепли силы, которые после победы повели государства народной демократии по пути строительства социализма, опираясь на помощь и поддержку Советского Союза. Возвращаясь к событиям, ставшим ныне историей, раскрывая роль выдающихся деятелей коммунистических и рабочих партий в антифашистском Сопротивлении, создатели картины «Солдаты свободы» связывают прошлое с настоящим, поднимаются к истокам современного исторического развития.

Многие важные эпизоды из истории борьбы народов Европы с нацизмом нашли свое достойное отражение в фильме Юрия Озерова. В этом, на мой взгляд, заслуга не только авторов сценария и режиссера, но и талантливого интернационального коллектива актеров.

Что касается сцен, действие которых развертывается в Венгрии, то, не вдаваясь в подробности, необходимо отметить, что создатели картины выбрали действительно наиболее волнующие и яркие события, связанные с деятельностью антифашистов в нашей стране в 1943—1944 годах. Для венгерских зрителей большой радостью было увидеть на экране молодого Яноша Кадара и других известных и уважаемых руководителей нашей партии. В образе товарища Кадара проникновенно воссозданы такие его человеческие качества, как скромность, внимательное и чуткое отношение к людям, глубокая партийность.

Культура всех социалистических стран, включая сюда и киноискусство, развивается на собственной национальной основе, но есть темы, которые дают живое представление об идейных основах и характерных чертах общности художественного творчества в условиях социализма. Такой является тема фильма «Солдаты свободы». Поэтому столь естественным и закономерным видится мне сотрудничество кинематографистов социалистических государств в работе над этой лентой. Кроме конкретных творческих результатов, сотрудничество деятелей кино братских стран социализма важно еще и как фактор, помогающий нашим художникам лучше узнать друг друга и, в конечном итоге, способствующий сближению национальных культур наших народов. Думаю, что в будущем мы станем свидетелями дальнейшего расширения и углубления сотрудничества в социалистическом кинематографе — и на таких масштабных постановках, как «Солдаты свободы», и при решении других тем, локальных, но все же важных и представляющих живой интерес для каждой из сторон. Примером из практики последнего времени может служить советско-венгерский

фильм «Псевдоним: Лукач».

Опыт, накопленный в процессе съемок «Солдат свободы», несомненно окажется полезным для всей нашей дальнейшей работы.

Будапешт

Богдан Поремба,
режиссер (Польша)

Правда истории современна

Киноэпопея Юрия Озерова «Солдаты свободы», созданная усилиями кинематографистов семи социалистических государств, появилась на наших экранах в дни празднования 60-летия Великого Октября — и это само по себе знаменательно.

Дело Октября, начатое в 1917 году, живет. Без победы Великой Октябрьской социалистической революции были бы невозможны революционно-демократические преобразования, начавшиеся в наших братских странах на завершающем этапе второй мировой войны, когда в результате военных успехов Советского Союза и стран антигитлеровской коалиции, в результате широко развернувшегося в Восточной и Юго-Восточной Европе антифашистского движения Сопротивления приближался день победы над гитлеровской Германией. Время, запечатленное в картине, — это время революционной борьбы в странах, ныне составляющих социалистическое содружество. Для Польши, для всего польского народа вторая мировая война, разгром фашизма обозначили начало новой жизни, новой государственности, новой политики и нового мышления. Вот почему у нас с таким успехом идут фильмы и телевизионные постановки, которые в эпически документальном стиле отражают то время и его проблематику. В них люди ощущают современность истории, видят истоки сегодняшнего дня.

Говоря конкретно об отличительных чертах новой работы Юрия Озерова, нужно в первую очередь отметить, что еще никогда в кино не появлялось столь широкой панорамы значительнейшего эпизода истории, когда почти вся Европа переживала подъем национально-освободительного, революционного движения. Картина — и в этом ее исключительная важность и ценность — помогает глубокому осмыслению нашей истории за последние 30—40 лет. Думаю, что поэтому она будет успешно «работать» и в социалистических странах, и в молодых независимых государствах, и на Западе, укрепляя авторитет социалистического содружества, являясь проводником нашей идеологии.

Мы хорошо знакомы с творчеством Юрия Озерова, большого мастера советского кино, чья киноэпопея «Освобождение» получила самую широкую известность во многих и многих странах. В новой его работе меня поразила достоверность, с какой он сумел ощутить и выразить настроение поляков, участвовавших в антифашистской борьбе, понять существо польского национального самосознания, передать атмосферу жизни и борьбы в Польше в период войны. Сюжет «Солдат свободы» строится таким образом, что события, связанные именно с польской историей военного времени, занимают в нем весьма значительную часть. Я усматриваю в этом не столько композиционный прием исторической хроники, сколько дань уважения, дань памяти борцам польского Сопротивления, признание тех жертв, которые мы понесли в борьбе с нацизмом, начав ее в 1939 году и завершив рука об руку с Советским Союзом в мае 1945 года. За это я хочу выразить глубокую благодарность режиссеру и другим создателям фильма, отмеченного верным представлением об исторических событиях, глубоким пониманием характера и духа нашей борьбы. Особенно ясно чувствуется это в эпизодах освобождения Люблина, Майданеке и в завершающих сценах второй серии картины, связанных с Варшавским восстанием. Мне запомнился короткий эпизод, когда части Советской Армии и Войска Польского проходят по пригороду разрушенной, до тла сожженной фашистами Варшавы, а навстречу им из землянки появляется старая польская женщина. На вопрос, где быть столице освобожденной Польши — в Варшаве или на новом месте, — она отвечает: «В Варшаве!» Эта сцена имеет символический смысл: принимая решение заново отстраивать Варшаву, правительство новой Польши выражало волю народа. Все это так правдиво и проникновенно снято, что у меня временами горло перехватывало от волнения...

Поставить такую картину, как «Солдаты свободы», — дело необыкновенно трудоемкое, сложное, сложное во всех отношениях. Слишком многое необходимо сказать, а что-то, по необходимости, должно быть сокращено, опущено. Авторы фильма естественно соединяют масштабную эпику, крупные батальные сцены с лиричными, даже поэтическими эпизодами. Например, сцена, когда Георгий Димитров берет девочку-сироту из детского дома, воспринимается как вполне органичная часть повествования, вносит в общую

картину необходимые краски и оттенки душевного тепла, человечности.

Пока мне довелось посмотреть только два фильма «Солдат свободы». Они пробуждают интерес к картине в целом, желание непременно посмотреть ее до конца. Как режиссер я отлично представляю, какая огромная работа проделана Озеровым и его товарищами; я отношусь к ней с уважением и благодарностью, тем более что им удалось создать не только впечатляющее своими масштабами, но и волнующее произведение. Думаю, что так и будут смотреть его зрители — с волнением, сопереживая происходящему на экране. Для фильма, столь значительного в политическом отношении, это особенно важно.

Разумеется, такой эффект достигнут во многом благодаря работе актеров интернациональной съемочной группы. Игнаций Гоголевский, в роли товарища Берута, сумел приблизить к нам время, обозначившее перелом в новой польской истории; мне очень понравился Георгий Димитров в исполнении Стефана Гецова; Владлен Давыдов прекрасно сыграл маршала Рокоссовского.

Такой достоверности батальных сцен, какую мы видим в «Солдатах свободы», вряд ли можно было добиться в павильоне, на макетах. Когда рушатся ненастоящие дома, на экране это сразу видно. По счастливому стечению обстоятельств, фильм можно было снимать в небольшом чешском городе, который решено снести (в этом месте обнаружены богатые залежи угля); в результате военные эпизоды поставлены как бы «с запасом», в них — атмосфера настоящих боев, идущих и перед камерой и «за кадром». В игровом кино — это уникальный, быть может, единственный случай. Однако, когда я говорю о достоверности атмосферы, я имею в виду не одну только выразительность съемки «под хронику», внешнюю изобразительную точность, узнаваемость деталей.

Важно, что достоверность постановочных решений и приемов сочетается в «Солдатах свободы» с правдивостью и убедительностью трактовки поворотных моментов истории. Именно так прозвучала тема Варшавского восстания. Как земной поклон героям Варшавы, смотрятся эти трагические эпизоды. Было время, когда в оценке событий, происшедших в Варшаве в августе 1944 года, у нас преобладали крайние, односторонние и во многом неверные представления. Порой все участники восстания рассматривались как люди, разделяющие ответственность за ошибки, допущенные эмигрантским правительством в Лондоне. Но, как известно, реальная история не допускает однобоких оценок. В фильме «Солдаты свободы» мы в первую очередь видим мужество народа, его патриотический порыв. Видим, как коммунисты из руководства Армии Людовой, хотя они и не могли одобрить решение командования Армии Крайовой поднять восстание, не согласовав его с командованием Советской Армии, отдают приказ своим бойцам выступать. Народ восставшей Варшавы — рядовые герои восстания — вот кто прежде всего привлек внимание авторов картины. Но в то же время они не умолчали и о внутренних противоречиях польского Сопротивления, которые обусловили трагедию Варшавского восстания. Коммунисты не могли остаться в стороне, они были с народом в дни самых тяжелых испытаний. И особенно важно, что именно в это время Польская рабочая партия выступила с широкой программой объединения всех патриотических сил, несмотря на идейные расхождения с националистически настроенными членами «лондонского кабинета» и командованием Армии Крайовой, отказавшимися от союза с коммунистами. Необходимо было поддержать патриотический порыв народа. Коммунисты не проявили в этот момент колебаний, они сражались на баррикадах и отдавали свои жизни во имя будущей свободной Польши.

Выше я уже отмечал — как бесспорную удачу картины — широкий охват истории: «Солдаты свободы» — это рассказ об антифашистской борьбе во многих странах; действие фильма развертывается в Европе, и речь идет о исторических судьбах многих народов. От политики коммунистических и рабочих партий, от личных качеств их руководителей, от их государственной мудрости, идейной убежденности и стойкости во многом зависело, по какому пути пойдут освобожденные страны после победы. Деятельность представителей коммунистических и рабочих партий Европы в условиях подполья, вдали от родины, образы партийных руководителей, возглавлявших антифашистское Сопротивление, их умение видеть перспективы борьбы — все это отражено на экране с впечатляющей силой художественного документа.

Порой, правда, этот документ бывает до крайности лаконичен — и тогда создается впечатление некоторой неполноты, фрагментарности повествования. Мне, например, иногда не хватало в фильме более подробных сведений об особенностях ситуации в той или иной стране, о специфике местных условий. Конечно, я отдаю себе отчет в том, насколько трудно этого добиться на основе столь обширного фактического материала. И кроме того, мои впечатления сложились после знакомства с первыми двумя частями эпопеи, так что, возможно, эти

мои суждения несколько преждевременны. В главном же моего отношения к картине они не меняют. В частности, я считаю, что одно из самых замечательных достижений создателей «Солдат свободы» связано с принципиально верным отражением расстановки политических сил на оккупированных землях. Фильм выявляет историческую обусловленность будущего социалистического развития наших братских стран: его основы закладывались в период борьбы с фашизмом. Моя родина, Польша, родилась в огне войны — и как независимое государство и как страна, в которой утвердился новый общественный строй. В пору военных испытаний проявилась антинародная сущность внешней политики польского буржуазного государства, ориентировавшегося на союз с Англией и Францией. В годы войны произошел сдвиг в нашем национальном общественном сознании: социализм, который, как мне представляется, всегда был у поляков в крови — вспомним нашу национально-освободительную борьбу в XIX веке, биографию Домбровского, связи польских демократов с социалистическим движением за границей, — обрел в глазах поляков новую притягательность. И когда после освобождения польский народ встал на путь социализма, это было исторически закономерно. Картина «Солдаты свободы» освещает факты нашей истории, обусловившие подобную закономерность. Это очень важный момент.

Одновременно авторы фильма говорят и о неразрывности таких понятий, как патриотизм и интернациональная солидарность. Например, когда мы видим на экране лидеров европейских коммунистических и рабочих партий, мы понимаем, что эти люди близки между собой. Их сблизили не только обстоятельства военного времени: их соединила и борьба предвоенных лет, когда они объединяли трудящихся, выступавших против капиталистических порядков в своих странах.

Их сплотила верность общим идеалам. В фильме показано, как в годы второй мировой войны сложился мощный интернациональный антифашистский фронт в Европе.

Этот весьма существенный мотив в «Солдатах свободы» звучит сегодня особенно актуально.

Работа над новой киноэпопеей наглядно убеждает, какое широкое поле сотрудничества открывается сегодня перед кинематографистами социалистических государств. Совместной постановки подобного масштаба мы еще не знали.

У меня есть и собственный опыт совместной творческой работы с коллегами из братских стран: вместе с советскими кинематографистами мы снимали исторический фильм «Ярослав Домбровский».

Основываясь на своих впечатлениях от этой постановки и опираясь на пример «Солдат свободы», берусь утверждать, что художники братских стран в состоянии решать совместными усилиями самые сложные и масштабные темы на экране.

Это может быть например, картина о строительстве социализма — на материале истории ряда государств, о нашем взаимодействии в рамках Варшавского Договора и т. д. Тем, предлагаемых жизнью,— множество.

Как мне думается, претворение их в кинематографической практике — лишь вопрос времени.

Варшава

Владимир Чех,
режиссер (Чехословакия)

Эпопея борьбы за свободу

Киноэпопея «Солдаты свободы», созданная мастером масштабных произведений Юрием Озеровым в содружестве с коллегами из социалистических стран, бесспорно принадлежит к числу выдающихся полотен мировой кинематографии. Захватывающая своей монументальностью картина раскрывает не только и, я бы сказал, не столько военную стратегию периода второй мировой войны, сколько стратегию коммунистов, самых стойких и мужественных борцов за свободу, против фашизма, вдохновителей и знаменосцев этой борьбы. Хочется отметить несколько примечательных особенностей и достоинств фильма, который, несомненно, привлечет внимание миллионов зрителей, мастеров и теоретиков кинематографа во всем мире.

Во-первых, радостно сознавать, что грандиозная фреска, посвященная борьбе против фашизма, завершена в год 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции как подарок всемирно-историческому юбилею. С победой Великого Октября началась новая эпоха в истории человечества. Октябрь вызвал к жизни искусство социалистического реализма, искусство для народа и во имя народа.

Советский кинематограф, поднимающий важные проблемы современности, оказывал и продолжает оказывать огромное позитивное и преобразующее влияние на развитие прогрессивного киноискусства всего мира. Мы, чехословацкие художники, гордимся тем, что учились, воспитывались, твори-

ли и брали за образец и пример монументальные произведения Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко и других советских художников, проникнутые духом нового, показывающие пафос революционной перестройки жизни.

Кинолента «Солдаты свободы», созданная мастерами нового поколения, имеет те же отправные пункты: правда в изображении явлений жизни, весомость проблем, классовый подход к истории, партийность и глубокая народность.

Во-вторых, фильм, на мой взгляд, обращен не столько в прошлое, сколько в будущее. Широко и многогранно показывая, как под влиянием решающих побед Советской Армии, а по существу — победа советского народа и нового социалистического общественного строя разворачивалась битва против фашизма, он дает яркое представление о жизнеспособности и исторических перспективах развития мировой системы социализма.

В-третьих, в этой исторической хронике правдиво отражен решающий период второй мировой войны — от Сталинградской битвы до падения Берлина и освобождения нашей родной Праги, которая получила свободу из рук героической Советской Армии, по праву носящей имя армии-освободительницы.

Правда художественного звучания, правда изображения исторических эпизодов борьбы против фашистской чумы — это правда самой жизни. Стремление добиться полной достоверности принесло создателям киноэпопеи блистательный успех в показе таких важных событий минувшей войны, как Варшавское восстание, Словацкое национальное восстание, сражения Советской Армии и сил национального Сопротивления на земле восточноевропейских государств, идущих ныне под знаменем социализма.

В-четвертых, «Солдаты свободы» продолжают традиции масштабного, монументального фильма, сложившиеся в советской кинематографии. Мы знаем Юрия Озерова как мастера крупных батальных сцен, новая его работа дополняет киноэпопею «Освобождение». «Солдаты свободы» и «Освобождение» дают цельную картину военно-стратегических операций, побед, одержанных Советской Армией на различных этапах войны, показывая организаторов и непосредственных участников грандиозных сражений, борцов и руководителей Сопротивления.

Наконец, пятое и самое, на мой взгляд, главное: киноповествование «Солдаты свободы» во всей своей широте и глубине отражает организующую и вдохновляющую роль коммунистических и рабочих партий в борьбе против фашизма. Только коммунисты могли стать и стали знаменосцами свободы, испытанными руководителями народов, только они могли поднять и подняли народы на священную войну с гитлеризмом, могли обеспечить и обеспечили победу.

Поэтому вполне закономерно и знаменательно, что фильм открывается словами выдающегося деятеля международного коммунистического и рабочего движения, участника Великой Отечественной войны, товарища Леонида Ильича Брежнева о том, что коммунисты являются в наше время «наиболее последовательными, наиболее стойкими борцами за свободу и независимость, за мир и демократию». Глубокая правота этих слов находит подтверждение на всем протяжении киноповествования.

Коммунисты, прежде всего советские коммунисты, всегда, на всех этапах истории коммунистических и рабочих партий были во главе масс. Достаточно проследить историю славной Коммунистической партии Советского Союза, которая является авангардом всего коммунистического и рабочего движения. С первых дней своего возникновения эта партия под руководством великого Ленина возглавила революционную борьбу трудящихся масс, привела их к победе. Партия направляла восстановление народного хозяйства, разрушенного первой мировой и гражданской войнами, а затем — строительство социализма в Советском Союзе. Именно коммунисты явились организаторами величайшей битвы против фашизма и обеспечили победу в этой тяжелой битве. КПСС всегда выдвигала грандиозные планы созидания, она является душой и ядром всей советской политической системы, руководя и направляя советское общество на решение программы коммунистического строительства.

Все это теперь закреплено в новой Конституции СССР, которую мы все по праву называем конституцией развитого социализма.

Самым трудным и самым тяжелым испытанием для советских коммунистов, всего советского народа была, безусловно, Великая Отечественная война против гитлеровской Германии. Глубокая марксистско-ленинская убежденность, поддержка народа помогли Коммунистической партии не только организовать отпор фашистскому нашествию, но и мобилизовать все силы и ресурсы для победы. Под непосредственным влиянием побед Советской Армии развертывалось Сопротивление во всех странах, оккупированных фашистами.

В киноэпопее «Солдаты свободы» мы видим, как шла эта борьба повсюду в Европе: в Будапеште и в Варшаве, в Банска-Бистрице и в горах Югославии, в Софии и в Бухаресте. Кадр за кадром историческая хроника наглядно выявляет марксистско-ленинскую идейность, убежденность, стойкость, мужество и героизм людей, ко-

торые именуются коммунистами.

КПСС, являющаяся авангардом мирового коммунистического движения, всегда с готовностью помогала и помогает всем подлинным борцам за свободу и независимость, мир и социальный прогресс. Вспомним хотя бы трагические дни Мюнхена. Только Советский Союз и его Коммунистическая партия протянули тогда руку помощи чехословацкому народу. Мы никогда об этом не забудем.

Мы не забудем и того, что освобождение от фашистского ига нам принесли Советский Союз и его славная Советская Армия. Разве можно когда-нибудь забыть огромную помощь, оказанную Страной Советов Словацкому национальному восстанию, или восторженную встречу в Праге советских солдат-освободителей, которые спасли нашу древнюю столицу от уничтожения!

Атмосфера весны 1945 года проникновенно передана авторами эпопеи «Солдаты свободы» в эпизоде разговора старого пражанина с Л. И. Брежневым, образ которого создал Е. Матвеев.

В нашу историю, историю чехов и словаков, навечно вошла Дукла — как символ освобождения от ига фашистской оккупации, как завершение национально-освободительной борьбы чехословацкого народа, как символ братства по оружию чехословацких и советских воинов, дружбы и единства Советского Союза и социалистической Чехословакии.

Карпатско-Дуклинская операция была одной из важных операций второй мировой войны. В ней кровью скреплена дружба народов Чехословакии и Советского Союза. В течение пятидесяти дней Советская Армия и Первый Чехословацкий корпус под командованием генерала Людвика Свободы вели ожесточенные бои с фашистскими армиями и в конце концов победили, открыв путь к освобождению всей чехословацкой земли и оказав неоценимую помощь участникам Словацкого национального восстания.

В центре восстания, во главе борющихся народов Чехословакии стояли деятели чехословацкого коммунистического движения: Клемент Готвальд, Кароль Шмидке, Густав Гусак, Лацо Новомесский и другие. Приятно отметить, что в фильме «Солдаты свободы» наши актеры талантливо воссоздали образы руководителей чехословацкого движения Сопротивления, правдивые образы коммунистов — носителей самых благородных идей борьбы за свободу и независимость Чехословакии, организаторов массовых выступлений в горах Словакии, где закалялась интернациональная дружба наших народов и где родился лозунг чехов и словаков: «С Советским Союзом — на вечные времена!»

Мое творческое кредо, как режиссера и как коммуниста, — антифашизм. К этой теме я не раз обращался и буду еще обращаться в своих фильмах. Поэтому мне близок и дорог каждый эпизод киноэпопеи «Солдаты свободы».

В кадрах фильма отражена интернациональная солидарность борцов-антифашистов стран Европы, объединенных единой целью — разгромить фашизм, построить новое общество. Пример такой солидарности дают коммунисты, прежде всего коммунисты Советского Союза, всегда готовые прийти на помощь товарищам по борьбе в любом благородном деле. Поэтому ленту можно по праву считать идейной и творческой победой всего социалистического кинематографа.

Совместная работа кинематографистов братских государств над фильмом «Солдаты свободы» свидетельствует о плодотворности сотрудничества художников стран социалистического содружества, которое расширяется и крепнет с каждым годом. Сошлюсь на прочные дружеские связи деятелей кино Чехословакии и Советского Союза. Последним достижением нашего двустороннего сотрудничества была кинотрилогия Отакара Вавры, посвященная развитию национально-освободительной борьбы чехословацкого народа и освобождению Чехословакии Советской Армией.

Три фильма — «Дни предательства», «Соколово» и «Освобождение Праги», — созданные на «Баррандове» и «Мосфильме», представляют собой единое полотно, изображающее борьбу чехов и словаков за национальное и социальное освобождение, за независимость под руководством Коммунистической партии Чехословакии, которая училась и учится коммунизму на опыте Коммунистической партии Советского Союза. Такое сотрудничество приносит ценнейшие художественные результаты и служит делу сближения наших социалистических культур.

Киноэпопея «Солдаты свободы», несомненно, важный этап многостороннего творческого сотрудничества деятелей кино семи социалистических стран во главе с советскими кинематографистами. Сотрудничества такого масштаба социалистические кинематографии еще не знали. Тем более важно, что масштабное решение большой темы, отражение роли сплоченности коммунистов разных стран, темы интернациональной солидарности борцов-антифашистов завершилось крупным успехом. Чехословацкие кинематографисты приветствуют сотрудничество такого рода, имеющее хорошие перспективы на будущее, и готовы совместно с кинодеятелями СССР и других братских стран продолжать создание произведений широкого общественного звучания.

Прага

М. Зак

Шукшинские дали

«ПОЗОВИ МЕНЯ В ДАЛЬ СВЕТЛУЮ»
Сценарий В. Шукшина. Постановка Г. Лаврова и С. Любшина. Операторы Ю. Авдеев и В. Фридкин. Художник В. Аронин. Композитор Ю. Буцко. Звукооператор О. Буркова. «Мосфильм», 1977.

В последние годы Шукшин говорил, как нелегко ему делить себя между книгами и фильмами. Он хотел уйти из кино, остаться наедине с белым листом, избавиться от мучительных для себя переходов от письменного стола на съемочную площадку. Неизвестно, удалось бы ему осуществить свое намерение. Известно другое — кино не отпускало его тогда, не отпускает и сейчас. Шукшинское наследство продолжает жить и на бумаге и на пленке. Раздвоенность, требовавшая от него стольких сил, теперь удваивает эффект его творчества. И усложняет работу тех, кто решился продолжить его дело.

Разговоры вокруг экранизаций чаще всего начинаются и оканчиваются сравнениями, сличениями слова и кадра. Похоже или нет, воплощен ли писательский замысел в фильме, обернулась ли литературная образность кинематографической? Но вот особый случай, когда нужно сравнивать и с литературой и с фильмами одновременно. Экранизация шукшинской прозы подразумевает верность и его слову и его кадру. Вероятно, здесь уместно говорить не только об экранизации конкретного литературного произведения, но в каком-то смысле — об «экранизации Шукшина». Именно так — в целом. От этого не уйдешь.

Первое, что напрашивается в нашем разговоре,— мысль о нравственных ценностях шукшинского творчества. Чему оно учит, куда зовет? И как, какими средствами? Вопросы, не мною заданные и не в последний раз. Они входят в контекст современного искусства, где растет число произведений на «морально-этические» темы. Вечные и всегда новые вопросы быта и бытия. Они давно уже стали достоянием самого массового и едва ли не самого эмоционального искусства — кино. Однако в иные периоды их выход — в расчете на экранную площадь — резко увеличивается. Сейчас такой период.

Шукшин в своих статьях и интервью часто возвращался к мысли о «высокой образной насыщенности кинематографа», говоря его же словами. Природные свойства экрана были ему необходимы как условие для столь же концентрированного, емкого рассказа о человеке, готовом заплатить дорогую цену за «праздник для души».

Это авторское определение, неоднократно использованное Шукшиным, не сводится к однозначному смыслу, в нем нашел метафорическое выражение нравственный поиск: «Как нам в нашей жизни со всеми ее скоростями, с могучими машинами, колоссальными открытиями, с решением всех наших суперпроблем отыскать тепло для души».

Духовные традиции, протянувшиеся из давнего, из опыта русской литературы, скрыты в глубине воссозданных им современных характеров, узнаваемых, фотографически точных и вместе с тем обладающих исторической перспективой, уходящих корнями в культурный слой — вплоть до фольклорной толщи.

Что же касается поэтики шукшинских фильмов, то она видится достаточно ясной. Сюжет преодолевается в фильме, даже «разрушается» (по выражению самого Шукшина), дабы не ограничить зрителя назидательным, иллюстративным выводом. Человек в кадре должен жить так, как бы он вел себя в гуще жизни: актерскую пластику Шукшин рассматривал как отражение реального поведения людей (например, в повадке французских крестьян увидел Габена, его героев). Природа на экране есть продолжение людских чувств, иносказание характеров.

И другие компоненты его фильмов подвергаются под определения, свойственные в целом методологии реалистического искусства. Неповторимое, шукшинское заключено в существе образного видения. Киноповесть «Калина красная» открывается фразой: «История эта

началась в исправительно-трудовой колонии, севернее города Н, в местах прекрасных и строгих». Конкретность, пародийный оттенок, патетика — через запятые. Литературную модель, свернутую в одну фразу, можно ощутить в первых же кадрах фильма, где хор бывших рецидивистов исполняет — между титрами — «Вечерний звон»: не одна лишь ирония прозвучала здесь, вместе с нею жалость и тоска — от наголо стриженных голов в квадрате экрана, от выражения глаз, от старательного «бом-бом...».

Разные уровни авторского восприятия заключены в единой кинематографической ячейке. Они сосуществуют, сталкиваются, просматриваются один в другом. Многослойность выглядит в картинах Шукшина структурным принципом. В конкретное изображение порой впечатаны — как бы двойной экспозицией — традиционные узнаваемые мотивы, вроде красной рубашки Егора Прокудина, огня в печи, окровавленной руки, зажимающей рану... Трагичен исход этого образного ряда. В нем за движением сюжета угадывается движение более мощное, выводящее к фольклорным истокам кинематографической образности Шукшина.

Достигнуть жизнеподобия и затем во внутрь этого реального, фактурного слоя вместить рассказ о муках и прозрениях души человека. Чтобы реализовать подобный замысел, нужно было обладать шукшинским запасом жизненных наблюдений.

В последние годы М. Ромм, учитель Шукшина, не раз с благодарностью вспоминал свое докинематографическое прошлое и не жалел, что поздно пришел на киностудию. В известном смысле этим же путем прошел и автор «Калины красной». Крестьянский быт семьи Байкаловых выписан им с таким тщанием, чуть ли не этнографически, что дальнейшее движение материала в поэтический ряд не колеблет его земных устоев. А поэтический ряд читается с экрана, как с листа: речь идет о целительных, преображающих свойствах жизни.

Название другой киноповести похоже на поэтическую формулу этого движения — «Позови меня в даль светлую». В самой же картине несколько огрузневшая с возрастом женщина хлопочет по дому, развешивает белье, колет дрова и неженским словом поминает мужа, который пустился в бега за «белой головкой», хотя алименты на сына шлет исправно. Роль Груши исполняет Л. Федосеева-Шукшина. Она поставлена в непоэтические обстоятельства.

«Себе жизнь загробил и другим... Дурак, — еще раз крепко сказал дядя Коля. — Нашел радость в жизни. Пьют же люди, но не так же, чтобы все за ее, гадину, отдавать. Все, самое дорогое...» Это цитата из киноповести. Речь, естественно, идет о водке. Есть и другие цитаты — о ней же. «Огромный старик Наум Евстигнеевич хворал с похмелья. Лежал на печке, стонал». Или признание Владимира Николаевича: «Я ведь злоупотреблял, крепко злоупотреблял... И мысли же комичные возникают: в ведомости, допустим, написано: «Такому-то на руки семьдесят пять рублей». А ты думаешь: «Это ж сколько поллитр выйдет!?»

А вот цитата из статьи В. Шукшина, написанной много раньше, чем киноповесть: «Честное, мужественное искусство не задается целью указывать пальцем: что нравственно, а что безнравственно, оно имеет дело с человеком «в целом» и хочет совершенствовать его, человека, тем, что говорит правду о нем».

Вероятно, это и было самым главным и трудным, с чем столкнулись постановщики Г. Лавров и С. Любшин, — остаться верными такому пониманию нравственных задач искусства, когда они не делятся на предметные рубрики, когда человек подвергается целостному художественному исследованию. И второе — тесно связанное с первой задачей режиссуры — передать скрытое в повести, зашифрованное в ее названии движение, когда из земных обстоятельств, выписанных порой с нажимом, зритель выходит на свободное пространство поэтической темы.

От решения этой двуединой задачи зависел, по-моему, успех или неуспех экранизации. В работе над ней авторы ленты имели дело с человеком «в целом»: помимо героев, я имею в виду и Шукшина, его творчество и его творческую личность.

«Позови меня в даль светлую».
Груша — Л. Федосеева-Шукшина,
Николай — М. Ульянов,
Владимир Николаевич — С. Любшин

Сюжет картины, как всегда у Шукшина, прост. Груше наскучило невольное вдовство, да и в доме нужен хозяин, сын Витька отбился от рук: она соглашается познакомиться с неким Владимиром Николаевичем, которого ее брат Николай повстречал на бухгалтерских курсах. Визиты нового знакомого становятся регулярными. Николай увозит Витьку к себе в деревню, чтоб не мешал сватовству. Но ничего из этого не вышло: женщина остается в своем доме.

Киноповесть «Позови меня...» — из последних, написанных Шукшиным, в ней он использовал мотивы разных рассказов, но событийный ряд от этого не стал богаче. В свое время художник полагал, что в кино необходим, по его выражению, «шлейф событий». Видимо, точка зрения изменилась. Центр тяжести сместился на характеры.

Постановщики картины почувствовали и усилили этот акцент. Не размыкая сюжетных рамок, оставаясь в пределах заданных ситуаций, они монтируют действие из сцен-событий; между ними как бы стоит знак равенства. Иначе говоря — проходных сцен не должно быть. Как это делается? На мой взгляд, в манере

автора киноповести. Иными словами, внутри незамысловатых житейских обстоятельств характеры заявлены настолько крупно, что возникает ощущение тесноты, заполненности экранной площади.

Поясню свое впечатление.

Сватовство, застолье — излюбленное Шукшиным действо. У всех еще на памяти, как Пашка Колокольников склонял к супружеству пожилую пару, его вогнав в пот, а ее заставив сбежать на огород к якобы забравшимся туда свиньям. Комедийная сцена из фильма «Живет такой парень» — благодаря ей мы узнали, отсмеявшись и повздыхав, о жизни трех хороших людей, узнали многое, что иным пришлось бы рассказывать целый сеанс. Была в этой ситуации своя жизненная мера и своя художественная емкость. Угадывалась и традиция, возникали ассоциации с гоголевской «Женитьбой»: впрочем, к Гоголю мы обязаны будем вернуться, авторы картины потревожили его великую тень.

Значит, сватовство или сцена-событие. Сидит Грушин брат Николай за столом, жучит племянника, слушает сестрины жалобы. Потом выпроваживает Витьку на улицу, объявляет о приходе Владимира Николаевича. Конечно, женское волнение. Вот и сам кандидат в супруги ступил на порог. Идет перебивка: Витька в гостях у деда Наума. Опять возвращаемся в комнату, где уже многое говорено и несколько выпито. Налаживается песня. Поют. Гость, несмотря на уговоры, уходит домой смотреть телевизор, и сцене конец.

По-настоящему хотелось бы не бегло излагать, а привести обширные выписки из киноповести — страницы отличной прозы. Но рискну предположить, что даже в этом случае истинный объем сцены не был бы исчерпан: благодаря «самой природе кинематографического зрелища, многократно усиливающей насыщенные краски литературного образа», как полагал Шукшин.

И в самом деле, надо видеть Михаила Ульянова в роли брата Николая: его тесный пиджачок и тяжелые сапоги, обмятые, «обжитые» актером, чувствовать скрытый в коренастой фигуре недюжинный запас энергии — вот она прорвалась, закричал было на Витьку, жилы вздулись и опять смирил себя, застучал пальцем по столу, главное же дело впереди, сейчас явится жених, надо еще Грушу приготовить и узнать между тем любопытно: чем это выбил непутевый племянник глаз соседской свинье?

Если подсчитать, то, наверное, кадры, открывающие сцену, занимают немалый метраж, но хочется, чтобы они длились и длились: наслаждение наблюдать, как актер управляется со своим персонажем — свободно, властно. Игра идет драматическая, какие уж тут шутки: брат устраивает для сестры смотрины, глядишь, и вся жизнь наладится!

Николаем движет по-мужски выраженная, принявшая форму хозяйской заботы надежда на счастье... Вот подоплека его самоотдачи и истинное содержание сцены сватовства — традиционно комической, очень смешной, что не мешает ей быть и очень серьезной.

Часто́ мы читаем: актер играет не роль, но биографию персонажа. Гораздо реже это удается на самом деле. М. Ульянову удалось. Потом, когда услышишь от него: «Если б не война, я бы высоко летал...», реплика ляжет на характер, его историю мы видели, когда он командовал на смотринах — с духовной тратой, которой хватило бы и на бой. В игре М. Ульянова есть отзвуки и его собственной актерской биографии: маршальская властность и председательская непреклонность нет-нет, да и проглянут в его облике. А что? «...Я бы высоко летал». Жалеет ушедшие годы. Тревожит запас нерастраченных сил. И в образе колхозного бухгалтера открывается некая даль...

Семейная сцена тем временем идет своим чередом. Еще не зашла речь о Груше, о ее заботах и хлопотах, только успевай поворачиваться: излила брату материнскую жалобу на сына и тут же — стань невестой, жди в дом мужчину. Такое непросто любой, Груше — женщине несуетливой по природе — в особенности. И ей пространство сцены мало, а время коротко.

Не сказали мы о Владимире Николаевиче, о его цепких глазах, о том, как опытно он пьет, заглатывая шампанское, двигая кадыком. И о песне про рябину не сказали: «Что стоишь,

качаясь...», и как Николай строго не пустил в песню подладившегося было тенорком гостя. А там еще Витька ждет, парень колючий, не киномальчик.

Одним словом, всего не перескажешь. Литературная запись превращена в плотное экранное действие. Скромные на вид обстоятельства не скрадывают масштаб характеров. Актеры расходуют себя щедро, не жалея накопленного, будто зная, что избыток пойдет на родословную персонажа. И в результате конкретная сюжетная цель четко выходит на цель нравственную: ведь речь-то идет о человеке «в целом», значит, о его счастье, о душевной гармонии.

Такое развитие замысла подразумевает определенную целостность картины как художественного организма. «Позови меня...» при желании можно размонтировать на рассказы. В свое время Шукшин пытался разобраться, что же получилось с фильмом «Странные люди». И пришел к выводу, что ему не удалось создать фильм-сборник, по образцу писательского сборника: открытый новеллистический принцип нарушил в данном случае кинематографические связи, привычку зрителей видеть зна-

«Позови меня в даль светлую». Витька — Володя Науменко, Владимир Николаевич — С. Любшин, Груша — Л. Федосеева-Шукшина

комых героев от начала и до конца. Хотелось бы поспорить с этим, поднять вопрос о сюжетном единстве и единстве, достигаемом лейтмотивными темами, но оставим «Странных людей». В киноповести Шукшин поступил иначе. Он заново оркестровал мотивы, взятые из разных новелл, и на литературной стадии добился целостности. А дальше?

Обратимся — еще до Груши и Владимира Николаевича — к наиболее отдаленной фигуре, к деду Науму. Он живет на окраине городка, до его дома Витька добирается огородами, перелезая через изгороди. И вообще он на отшибе: перенесен из рассказа «Космос, нервная система и шмат сала», тогда как основные персонажи пришли из «Вянет, пропадает». Играет деда Иван Рыжов. Тот самый, «вечный стахановец», отец Любы Байкаловой; в его крестьянской достоверности не усомнился ни один зритель. Типажная выразительность всего облика, особенно широкого лица, окруженного мягкой сединой, и точная актерская повадка — слитые, соединенные — придают его существованию на экране редкую естественность. Что еще выделяет деда Наума из среды картины; не похож ли он на некий аттракцион под названием «шукшинский актер»?

В сцене участвуют трое. Прибежал Витька, сидит за книжкой Юрка, снимающий угол, на лежанке мучается с похмелья Наум Евстигнеевич. Композиция замкнута, никаких сюжетных связей с основным действием нет, между персонажами разворачивается диспут, настраивающий зрителя на веселый лад: дед ругает ученых и ученье.

«В собаку кинь, в ученого попадешь...» «Жили раньше без всякого ученья — ничо, бог миловал: без хлебушка не сидели». «Чем плохо на телеге? На телеге-то я если поехал, то хоть знаю: худо-бедно — доеду. А ты навернесся с этого свого ираплана — костей не соберут».

Этакий комический старик ретроград. Кряхтя встает, ходит по избе, маячит, всклокоченный, на заднем плане. Камера берет ближе, видишь маленькие глазки, картофельный нос в соответствующих разводах, и вдруг старик оказывается умнее своих реплик, и мучают его не одни «сивушные масла» (по заключению Юрки). Слушает, как постоялец, горячась, рассказывает о Павлове; умирая, тот диктовал ученикам симптомы надвигающегося конца.

«А у него что же, родных-то никого не было, что ли?» И вот его последние слова пополам со вздохом: «Были, конечно. Никого если б не было родных-то, немного надиктуешь. Плохо человеку одному. Не приведи, господи!»

Сцена вместила рассказ и сама вместилась в картину, потому что оказалась и смешной и печальной, исполненной горечи, той самой горечи одинокого житья, что и Грушу толкнула к Гусь-Хрустальному (как обозвал Витька возможного отчима). Там женское чувство, здесь стариковская дума о детях, которые выучились, разбрелись по свету, а суть едина — поиск человеком родной души. И никакая это не абстрактная тема, не раз о ней говорил Шукшин, получая право на, казалось, возвышенные обобщения, идя к ним от земной конкретности своих картин.

Быть может, сам он сделал бы сцену сильнее, ярче обозначил этот сдвиг из юмора в печаль, теснее свел бы контуры целого и очертания эпизода. Вероятно. Постановщиков, возможно, упрекнут, что дед Наум все-таки остался на отшибе. Работали они, избрав верное направление: монтажно поместили сцену вовнутрь большого эпизода сватовства, чередованием планов, сменой крупности подчеркнули смысл реплик, вплоть до всем известной и все же прозвучавшей сокровенно мысли, и главное — уповали на И. Рыжова. Но не просто доверились его типажной актерской фактуре, а как бы попытались использовать ее в своих целях: вот он, хорошо знакомый старик с хитрецой, себе на уме. И уже от этого идут в глубь образа — к мудрости (вслушайтесь, как он говорит о корнях, что держат на родном месте, если здесь впервые полюбил) и опять — к чудаковатости (ладит он себе гроб, чтобы лежать в нем «как жених»).

К покойнику старик, однако, не близок: строгает доски — пар от него идет на морозе, и кадры эти поставлены рядом с финалом, чтобы запомнился Наум Евстигнеевич. Он запоминается — один шукшинский текст чего стоит; запоминается благодаря актеру и режиссерскому

замыслу, когда персонаж, расположенный на обочине сюжета, соединяется с другими родственной темой преодоления одиночества, авторской верой в целительную силу человеческого общежития.

Теперь о движении в поэтический ряд.

По традиции поэзия в первую очередь связана с женскими образами. Шукшин в этом смысле традиционен. Женщина в его фильмах воплощает покой, силу, надежду. Она и жена и мать. Не прибегая к символическим ходам, ассоциативному монтажу или к поэтически размытым кадрам, он умел сообщить этим образам метафорический подтекст. Природа, земля — женского рода, «она». Кинематограф Шукшина вобрал в себя это свойство фольклорной лирики.

Если быть верным Шукшину, то любые общие рассуждения о творчестве должны замыкаться на конкретном. Метафорическое движение женского образа к извечным, сказовым, народным представлениям для него самого было связано с Л. Федосеевой. Ее Люба Байкалова из «Калины красной» вошла в нашу зрительскую память, и, думая о ней, начинаешь понимать, почему в народном представлении «красота» и «доброта» слиты воедино. Постановщики решились использовать и продлить и этот глубоко личный мотив поэтики Шукшина. Этот мотив не исчерпывается обычным приглашением актрисы на роль.

Грушу в картине играют все: она предмет любви брата и сына, хотя о чувствах героп не говорят ни разу. Только Владимир Николаевич признался однажды наедине — «волнуюсь... как пионер». Место актрисы в центре, но игра ее свободна от многозначительности. Идет рассказ о женщине, уставшей в одиночку тянуть сына, покорной воле старшего брата, готовой принять в дом нового хозяина, лишь бы не пил. Груша родилась в деревне, мужское превосходство ей привычно, даже перед Витькой она порой робеет: исподволь роль начинает обретать глубину, обозначаются истоки, а затем во внешне мягком, уступчивом характере открывается твердая сердцевина.

Из кадра в кадр растет, крепнет ощущение духовной работы, которая идет в ней, особенно в редкие минуты покоя, когда руки не убирают, не моют, не шьют, опущены вдоль тела, а глаза смотрят на что-то, невидимое нам. Голос ее собственного разума и чувства возьмет верх, и мы услышим его не в монологах — в бабьем бунте, в плаче, в радости встречи с сыном, в сбивчивом объяснении, почему не выйдет замуж, где многократное «нет!!» похоронит последние надежды брата.

С естественностью, присущей ей одной, передала Л. Федосеева-Шукшина этот внутренний процесс накопления. Пластический рисунок роли и плавен и прерывист в одно и то же время: Груша подвижна, основания здесь просты — хлопоты по хозяйству. Но вот движение обрывается длинным статичным планом — она словно прислушивается к самой себе.

Актерская пластика в числе других кинематографических средств выводит на замысел, шукшинский в своей основе. Груша хочет быть, как все Дом, муж, сын. Она готова была пойти на компромисс ради этой житейской триады... и не смогла. Ею руководит не столько мысль, сколько чувство, но умное чувство, безошибочно распознающее дурное и доброе. Невелик видимый горизонт жизни героини: окно и околица, а за ними дорога в деревню брата. Горизонт ее духовной жизни, пусть не всегда осознанный, шире: это верность самой себе, природная чистота помыслов, инстинктивная забота о моральной опрятности. Свойства, казалось, рядовые возведены авторским замыслом, режиссерским решением и игрой актрисы в поэтическую степень.

Недаром женская судьба, вроде несостоявшаяся, завершается в картине счастливо — материнским счастьем. Здесь многое значит и Витька; как характер он сложен по образцу и подобию Груши, только в мальчишеском варианте — угловатом и еще более бескомпромиссном.

Постановщики не объявляют своих намерений. Режиссерские средства выглядят скорее актерскими. Молчаливые портреты Груши — на фоне голубых изразцов печи, в раме окна — живописны и поэтичны по своей

природе, однако их мало, я бы сказал, целомудренно мало. Как и кадров природы. Один и тот же вид на реку — вниз по откосу до мостков, а дальше гладь воды с медленно идущей баржей — повторяется несколько раз, снятый с подчеркнутым постоянством, с одной точки, в осенних красках, пока не ляжет на берег первая снежная пелена.

В разговорной картине эти планы возникают в виде пауз, их тишину слышишь, и тогда за кадром звучат редкие музыкальные аккорды.

В шукшинских картинах природа звучит гораздо явственней. И в киноповести «Позови меня...» ее голос негромок, но отчетлив. Видно, настал момент сравнения, сличения экрана с прозой.

«Вечер был серый, темное небо образовало над степью крышу. Под этой крышей было пасмурно, тепло и просторно. На западе сквозь тучи местами пробивалась заря. Ее неяркий светло-розовый блеск делал общую картину еще печальней. Стал накрапывать мелкий-мелкий теплый дождик. Витька свернулся калачиком и лег. Земля была тоже теплая. Витьке сделалось совсем грустно. Он думал о матери... Когда они шли в прошлом году из леса с грибами, она просила: «Матушка-дороженька, помоги нашим ноженькам — приведи нас скорей домой».

— ...Матушка-степь, помоги мне, пожалуйста,— попросил Витька».

Таких кадров в картине нет. То есть прямо таких. Сняты и сжатое поле, и блеклое небо, и стог, и серая лошадь, что несет Витьку сквозь темный лес домой. Но деревня получилась хуже, чем остальные эпизоды. Возникает вопрос: надо ли было впрямую раскрывать в кадрах сыновью думу о матери? Поэтическое начало оказалось бы видимым, но прибавило бы оно поэтичности картине? Не уверен, что Груша, такой, какой мы узнали ее в облике актрисы, сумела бы заговорить с дорогой, с печкой. Психологическая структура образа, по-моему, воспротивилась бы открытому фольклорному приему. Хотя, как знать, ведь разговаривал же Егор Прокудин с березками.

Но у постановщиков были свои резоны, чтобы оттенить другую сторону поэтики Шукшина. Его творчество пока не делится на периоды. Болью отозвалась во всех краткость его жизни. Чехов прожил не дольше. А сколько этапов, начиная с Чехонте, вместила его писательская судьба. Придет время, когда и шукшинское творчество будет рассмотрено в движении, в смене периодов, в качестве целого, делимого на звенья.

Вот одно из таких звеньев... «Тянет к разговору более трезвому, немного даже ожесточенному».

Запись последних лет. Человеколюбие, вычитанное не из книг, добытое собственным жизненным опытом, — это коренное свойство его поэтики с самого начала оттенялось сатирическими красками. Их тональность менялась. Оглядываясь назад, он готов был упрекнуть себя за некое добродушие в обрисовке того, что ненавидел. Его незаурядный комедийный дар был высветлен любовью к людям. Но тяга к сатире жила в нем всегда. С годами она все отчетливей проявлялась в писательских замыслах, в режиссерском искусстве, в последних пьесах — везде, кроме актерского поприща. Есть свидетельства, что роль Владимира Николаевича он хотел сыграть сам. Разговор, «более трезвый» и «немного даже ожесточенный», должен был состояться и на актерском этапе.

Думаю, что постановщики уловили это движение шукшинской поэтики. Фольклорное начало вместе с деревенской темой словно ушло с поверхности экрана в характеры. Остались намеки в изображении.

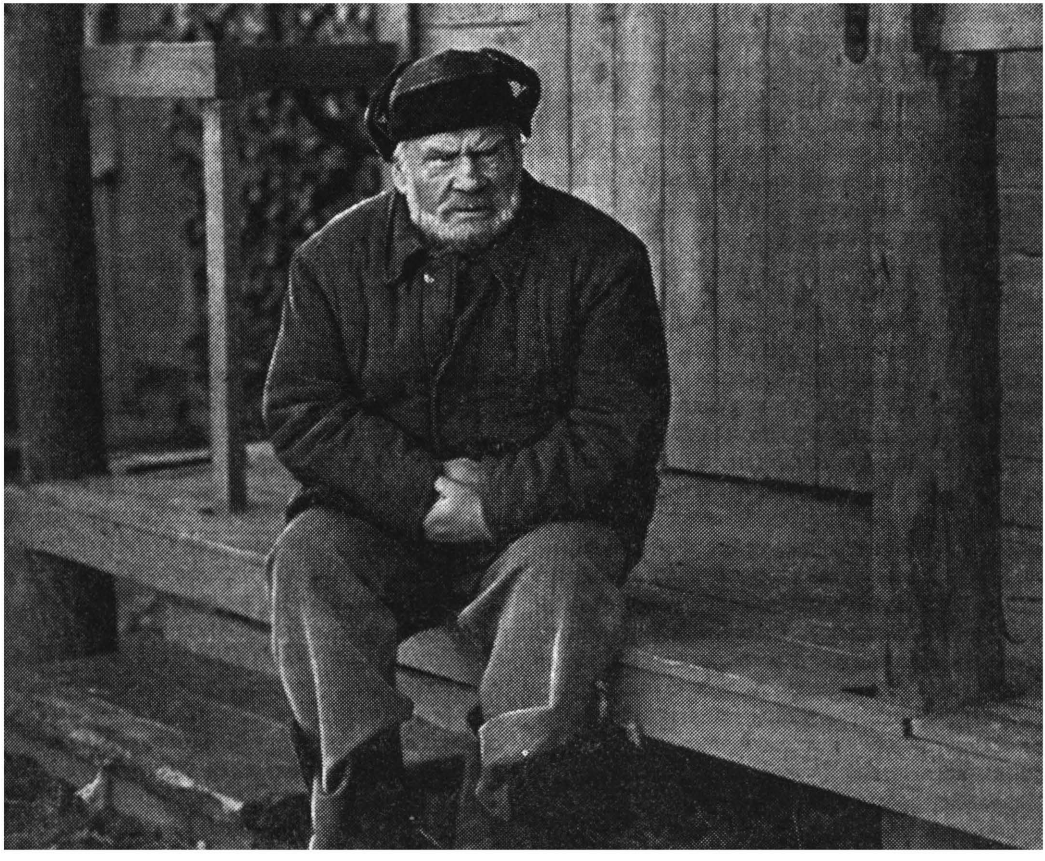
Не берусь взвешивать авторские намерения, одушевленные лирикой и ожесточенные сатирой. И не собираюсь оправдывать постановщиков, не сумевших расширить участок действия за счет просторов степи, увиденной глазами подростка. Такое удавалось Шукшину. Исследователи его творчества обратятся к традициям русской прозы, и чеховская «Степь» закономерно появится в их обзоре. Высокие образцы поднимут критический потолок. Но пора возвращаться опять к конкретному.

«...А мы сломаем традицию, не надо ломать традицию», — возбужденно бормочет Владимир Николаевич, просовывая руку с бокалом сквозь кольцо женской руки, желая выпить на брудершафт по всем правилам. Груша смущена, ритуал ей кажется чем-то стыдным, и тогда хозяин квартиры воззвал к традиции.

Владимир Николаевич — Станислав Любшин. С подбритыми волосами на голове, с оголившимся от этого лицом, бухгалтер по должности и ревизор по призванию, готовый обревизовать не только скромные промартели, но известным образом и саму жизнь, особенно те ее стороны, что не соответствуют «традициям» в его понимании.

Сыгранный С. Любшиным персонаж умело обращается со словом. Его речь насыщена советами и сентенциями, которые касаются различных сторон жизни. Как обставить квартиру и как открыть шампанское, чтоб получился «пук», — это по вопросам культуры быта. Как вести себя в гостях: «Гордо, но — с уважением», вовремя вставляя в беседу смешные цитаты из литературных произведений: «Е-2, Е-4, как сказал гроссмейстер» — это из этики отношений. На баяне лучше сейчас иг-

«Позови меня в даль светлую». Дед Наум — И. Рыжов



рать «Кубинский марш», а не грустные вальсы» — суждение из области эстетики.

Риторика опасна для любого искусства, тем более для кино. Она порождает скуку. Попробуйте перевести в кадры такую строчку: «Опять играли с Витькой в шахматы, опять говорили с матерью о сервантах, коврах и алкоголиках. Долго, нудно»... Изобразить бесконечно скучного человека, но так, чтобы не впасть в это «долго, нудно», — задача не из легких. Актер решает ее рискованно, играя человека, чья психика — ну, не совсем в порядке. То, что он «злоупотреблял», не прошло даром. Он не всегда, например, умеет вовремя погасить возбуждение.

Шагая через городской парк, суховато откликаясь на приветствия знакомых (иные навеселе, а его теперь в приказах отмечают), Владимир Николаевич излагает Груше свое кредо: «Меня же вот в районе-то все же боятся. Как выезжаю куда с ревизией... Страх и уважение нагоняю». Следует монолог о валенках с завернутыми голенищами, которые ему пытались всучить на очередной ревизии. И вскипает словесный поток, и возбуждение сотрясает узкую фигуру, и вот, наконец, превосходный демагогический вопль: «Развернуть голенища, как у всех трудящихся!!»

Играть «психа», конечно, выгодно — с точки зрения актерских приспособлений. С. Любшин и не думает отказываться от этих возможностей. Рисунок роли уродливо психологичен, даже несколько физиологичен. Отдавая должное смелости исполнителя, добившегося крупного успеха, еще раз обратим внимание на сам литературный образ, в котором Шукшиным были схвачены некоторые черты живучего социального типа — он словно вынырнул из «унтер-пришибеевского» прошлого. Что называется, разрешите, уважаемый Владимир Николаевич, вернуть вам вашу же заботу о традициях... Но дело не только и не столько в литературной традиции, которая для кого-то просматривается, а для кого-то — нет. Дело в абсолютной узнаваемости Владимира Николаевича, сыгранного актером с какой-то прямо-таки устрашающей точностью. Этот тип возрос на штампах, которые всегда так или иначе присутствуют в жизни. Обычно они жизнью и снимаются, но для таких, как Владимир Николаевич, штампы, клише — единственная питательная среда.

Три образа — как три стороны неравностороннего треугольника. Спокойное обаяние Л. Федосеевой-Шукшиной в роли Груши; круто замешанный характер брата Николая, сыгранного М. Ульяновым на два тона выше, чем полагалось бы по бытовому ряду; Владимир Николаевич — почти гротеск С. Любшина. Актерский ансамбль не всегда подразумевает единство исполнительских манер. Может быть и такое строение, когда несхожие характеры открываются в ролях, исполненных с разной степенью условности.

Разговор о картине невольно выстроился от фигуры к фигуре, от актера к актеру. Поведение человека в кадре, выявляющее его духовное поведение, — едва ли не главное, что составляет внутренний сюжет вещи и порождает стойкий зрительский интерес. Естественно, все начинается с фигуры Шукшина. В этом же ряду стоят опытные кинематографисты, они же режиссеры-дебютанты С. Любшин и Г. Лавров.

Первый из них в ходе съемок менял позицию: находился за камерой и перед камерой. Случай, хотя и не единственный, но по-прежнему сложный, особо учитывая, что тональность режиссерских средств и острота актерского образа, созданного С. Любшиным, не совпадают. Эта своеобразная диспропорция, вероятно, потребовала от него дополнительных усилий. Они оказались вознаграждены в конечном итоге целостным художественным результатом.

Второй — оператор фильмов М. Ромма — вернулся на студию после тяжелой болезни, и хочется от души порадоваться такому возвращению. Его изобретательная камера в «Десяти шагах к востоку» и мудро-лаконичная в «Девяти днях одного года» снискала ему прочный творческий авторитет. Приобретенный опыт кинопластики должен был повлиять на внешность кадров «Позови меня...». Но нет — отчетливо видно, что Г. Лавров не подменял операторов Ю. Авдеева и В. Фрид-

кина, которые сняли картину в спокойной повествовательной манере: основная съемочная точка находится не выше и не ниже, а как раз на уровне человеческого взгляда. Лавровский опыт сказался в другом. Статью, ему посвященную, М. Ромм озаглавил «Чистота видения». Приведу такую фразу: «Я глубочайшим образом убежден, что и у режиссера и у оператора среди всех прочих талантов на первом месте стоит ум, ясное сознание цели». Если это есть, тогда переход от одной кинематографической профессии к другой протекает закономерно. В данном случае — это есть.

Говорить о том, что цель достигнута в каждой сцене, было бы явным преувеличением. Уровень картины таков, что она не нуждается в снисходительных оценках. Не одни рецензенты, но и зрители заметят, что упругая ритмика действия во второй половине слабеет, что новый взлет интереса, который должна была вызвать единственная массовая сцена в ресторане, не произошел. Между тем Шукшин тщательно выписал эту сцену, она продолжает его традиционные застолья, далекие от парадных свадебных столов, некогда бывших в чести в кино. Деревенские, песенные проводы открывают фильм «Печки-лавочки» в качестве истинно народной сцены, это и есть тот самый «праздник для души», который состоялся для Ивана Расторгуева, но который напрасно искал в устроенном им «бардельеро» Егор Прокудин.

В «Позови меня...» похожая по реквизиту сцена — фужеры, оркестр, тосты — не похожа по существу. Люди собрались разные — уставшее от служебных забот начальство и рангом пониже, жены и сослуживцы, иные не названы, просто «человек с золотыми зубами» или «женщина в голубом платье». При переводе литературной записи на экран возникла необходимость мгновенных точных зарисовок, которые сталкивались бы между собой в быстрых — на одной, двух репликах — конфликтных ситуациях, вызванных разностью возрастов, вкусов, служебных положений, игрой самолюбия. «Воспитанные, но слегка нервные!» — дает им общую характеристику Владимир Николаевич, со скандалом покидающий банкет. В эту минуту его становится жалко, по-настоящему жалко. Гротеск гротеском, а человек все равно виден, изломанный человек. Чисто шукшинская способность добраться в кадре до эмоционального донышка, воззвать и к мысли и к сопереживанию, очертить характер и копнуть глубоко, до самых корней типа.

Не обязательно было останавливаться на массовке: в экранном переложении она несколько проигрывает. Молодые по стажу режиссеры пока что увереннее распоряжаются двумя, тремя персонажами. Но в ее первооснове заключено очередное звено шукшинского замысла, следующего по пути все более сложных методов исследования людских характеров: они рисуются порой в манере рельефных светотеневых контрастов.

Кажется, что Шукшин готов проверить заново самое очевидное, вернуться к тому, что затянуто хрестоматийным глянцем.

«Русь-тройка! А в коляске-то... Чичиков. Шулер. Вот, главная штука, в чем дело...» — осеняет брата Николая, когда он слышит, как племянник долбит заданное. И на такие открытия хватает мужика. Озорует Шукшин, усмехается и вместе с ним — авторы картины, взявшие эту реплику из еще одного рассказа. Или они озабочены тем, как входит зубрежкой в детские головы русская словесность? Думаю, не одни педагогические соображения волновали их. От многого зависит, превращается ли духовное наследие в юбилейный поминальник или становится частью современности. Цитируя Гоголя вроде бы в ироническом контексте, Шукшин близок ему недремлющей совестью художника, а также умением извлечь из житейского такую комическую гиперболу, что разом осветит реальность. Он знал силу традиций, способных приоткрыть не одно прошлое, но и дали. Исторический срок для появления таких традиций не установлен. Во всяком случае, его работам свойственна динамическая сила, которая не замкнута в уже написанных им книгах и снятых фильмах.

«...Ясное сознание цели». Если не в каждом кадре, то в главном она достигнута. Картина,

выстроенная на перепадах человеческих характеров, пробуждающих любовь и ненависть, реализует в итоге центральную шукшинскую мысль о «встречном добре», говоря его словами. По существу она является глубоко личным, и в этом смысле — лирическим определением мысли о необходимости активной жизнедеятельности, о гуманизме как естественной норме поведения человека.

Таков социологический вывод. А на экране в последнем кадре — сидит Витька и играет на баяне «Смешное сердце». Картина похожа на мелодию этой песни; как говорит сам юный исполнитель: «Не так чтобы очень грустная, но за душу возьмет. Ручаюсь».

Ан. Вартанов

Умей сказать «нет»...

«ЦЕНА СЧАСТЬЯ»
Сценарий и постановка Г. Сеидбейли. Оператор Р. Исмаилов. Художники М. Усейнов, М. Агабеков. Композитор Т. Кулиев. Звукооператор А. Нуриев. «Азербайджанфильм», 1976.

«УМЕЙ СКАЗАТЬ «НЕТ»!»
Сценарий Ходжакули Нарлиева, Ходжадурды Нарлиева. Постановка Ходжакули Нарлиева. Оператор О. Вельмурадов. Художник А. Ходжаниязов. Композитор Р. Реджепов. Звукооператор Ч. Аннахалов. «Туркменфильм», 1977.

Не часто это бывает — чтобы две картины, почти в точности повторяющие одна другую по теме и по художественному пафосу, одновременно появлялись на наших экранах. Обычно такие совпадения дают основания для упреков в адрес составителей тематических планов выпуска фильмов: вот, мол, к чему приводит несогласованность в планировании на кинопроизводстве.

Вместо привычных упреков по этому поводу я хотел бы начать если не с похвал, то с размышлений о том, почему параллельный выход на экраны двух лент на одну тему — азербайджанской «Цена счастья» и туркменской «Умей сказать «нет»!» — представляется мне знаменательным событием, мимо которого не может пройти критик. Дело не только в том, что картины дополняют одна другую, открывают в жизненном материале те глубинные, скрытые пласты, которые обнаруживаются лишь при сопоставлениях и раздумьях над увиденным. Дело в том, что оба фильма выражают единую тенденцию. Их авторы предпринимают глубокую разведку на тематическом направлении, которое — в силу разного рода обстоятельств — до сих пор оставалось за пределами творческих интересов нашего кинематографа.

Замечу сразу же, что фильмы сделаны сложившимися, имеющими свой творческий почерк режиссерами. Это Гасан Сеидбейли и Ходжакули Нарлиев, мастера весьма несхожих индивидуальностей и художнических пристрастий. Трудно было предположить, что настанет момент, когда оба они заинтересуются одной и той же темой и, обратившись к ней, сделают ленты, во многих чертах — в том числе относящихся к глубинам художественной структуры — сходные друг с другом.

В чем же первопричина неожиданного сходства? Да в том, прежде всего, что два разных художника увлеклись одной и той же темой. Не просто увлеклись — загорелись, отдались ей всем сердцем своим, всем существом. Восприняли ее не только как художественную задачу, но и как свой гражданский и общественный долг. Два фильма посвящены острой, способной взволновать каждого теме, теме, которая — если воспользоваться газетной терминологией — зовется феодальными пережитками в быту. Говоря другими словами, речь идет о позорных обычаях давать за невесту калым, требовать при женитьбе приданое и т. д.

В какое-то время эти и некоторые другие (например, алкоголизм, взяточничество и т. д.) пороки, являющиеся с точки зрения историко-философской пережитками прошлого, мы с недопустимой легкостью списали со счетов как явление нетипичное, а потому, стало быть,

«Умей сказать «нет»!». Акджемал — М. Аймедова, Тойчи — О. Геленов

безопасное. Это привело в итоге к тому, что названные пережитки активизировались, стали укреплять свои позиции, стали осваиваться на новой почве — во всяком случае, проявили гораздо большую живучесть, чем предполагалось теоретически.

Искусство кино, пожалуй, даже в большей степени, нежели наша публицистика, философия, социология, пребывало в последние десятилетия в безмятежном спокойствии относительно этих пережитков прошлого в сознании современного человека. Кинематограф до последнего времени был далек от этой проблематики, отбросив ее на периферию важнейших тем нашего времени. И только сейчас, когда общественное мнение по поводу пороков, доставшихся нам от прошлого и не угасших в короткие, как хотелось бы, сроки, стало более беспокойным и нетерпимым, а оценка реальной ситуации — более трезвой, дальновидной, дан существенный толчок всем видам искусства (в том числе и кинематографу) в поисках художественного решения этих тем. Вслед за представителями документального и научно-популярного кино (они пока что явно опережают «игровиков») художественный кинематограф подступился к такой жгучей теме, как алкоголизм. На пути к экрану находятся «Беда» Д. Асановой, «Воскресная ночь» В. Турова, «Улан» Т. Океева. Отголоски проблематики, связанной с дурными обычаями и привычками, слышатся во многих фильмах. Это

говорит о том, что в киноискусстве происходит поворот к теме, которая теперь осмысливается как часть нашей жизни, нашей реальности, а не выводится за скобки как нечто несущественное, малозначительное, не способное ни в какой мере повлиять на наше общее движение вперед. XXV съезд КПСС обратил внимание на опасность рецидивов мещанской, мелкобуржуазной психологии в эпоху развитого социализма. «Мы добились немалого в улучшении материального благосостояния советского народа»,— говорится в Отчетном докладе ЦК КПСС съезду партии. И далее: «Необходимо, однако, чтобы рост материальных возможностей постоянно сопровождался повышением идейно-нравственного и культурного уровня людей».

В фильмах, о которых ниже пойдет речь, эта тема развернута с вызывающей уважение широтой. Пафос этих картин, острота, с которой поставлены вопросы, обнажены сложные общественные связи,— все это составляет одно из важнейших их достоинств. Авторы сценариев — Гасан Сеидбейли в фильме «Цена счастья» и братья Ходжакули и Ходжадурды Нарлиевы в «Умей сказать «нет»!» — с самого начала работы над фильмами, со стадии их замысла, решили выразить свою позицию на «экстремальном» материале, взяв в основу сюжетов истории. житейская достоверность которых ни у кого не вызовет сомнений.

В центре «Цены счастья» — история молодого рабочего-электрика Ибрагима и его семьи, где после смерти отца осталось пять (!) сестер, из которых три уже невесты. А по обычаю старший брат обязан обеспечить их хорошим приданым и устроить богатые свадьбы. В «Умей сказать нет»!» родители молодого Тойчи старики пенсионеры залезают в многотысячные долги, чтобы купить невесту сыну. Выплачивая их, идет работать отец, надрывается на двух работах сын, попадая в больницу, и, наконец, чтобы выплатить остатки долга, они вынуждены продать в невесты сестру Тойчи и новый калым пустить на уплату прежнего. Уже на стадии выбора материала, а затем его подачи авторы недвусмысленно высказывают свою позицию. Они отказываются излагать эти житейские истории с эпическим спокойствием, считая неэтичным затушевывать свою оценку, свой, если хотите, нравственный приговор.

От этого, возможно, несколько страдает богатство и многообразие жизненного фона в фильмах. Он сужен, этот фон, он берет явление «в чистом виде», как бы вынимая его из течения жизни, ходом которой управляют, конечно же, совсем другие законы. Конфликты, сюжетные линии, характеры героев — все подчинено одной-единственной мысли, одному стремлению: показать неестественность, губительную нелепицу происходящего. Основное развитие темы приобретает открыто публицистический оттенок: даже в группировке материала кинематографисты всячески педалируют свою мысль, свою позицию. Скажем, в «Умей сказать «нет»!» развитие сюжета предваряется прологом, в котором дана модель поведения, мыслимая авторами как достойный подражания положительный пример. Мы видим свадьбу лучшего тракториста села с девушкой-агрономом в колхозном дворце культуры. В зале много людей, звучат речи в честь молодоженов. Присутствующий на этом торжестве отец Тойчи (а действие пролога происходит после основных событий фильма) говорит, обращаясь к своему давнему оппоненту: «Да, Нурли... теперь я вижу, что ты был прав. Мне до сих пор... стыдно смотреть... людям в глаза. Раны телесные... заживают... А вот раны сердца не заживают никогда... И мы бы вот так же... могли радоваться... счастью своего сына...» «Лучше поздно, — отвечает прозревшему отцу Нурли, — чем никогда, хорошо, что теперь поняли...»

Казалось бы, в прологе мы, подобно непонятливым ученикам, выслушиваем наивный по нашим сегодняшним представлениям «урок жизни», видим покаявшегося в своих поступках отца Тойчи — одного из главных поборников давно изжившего себя обычая покупки невесты, становимся свидетелями запоздалого торжества Нурли-ага, который в течение всей картины пытался урезонить своих соседей. Все это так. Но есть и другое, и это другое важнее и значительнее, чем архаический «ука-

зующий перст», который вряд ли кому-нибудь сейчас нужен. Жених и невеста этой вот происходящей в прологе свадьбы, как видно, познакомились и полюбили друг друга не по сговору сошедшихся в цене родителей. Их решение стало результатом свободного выбора. Анализируя основы жизненного поведения, приводящие к женитьбе, связанной калымом, кинематографисты считают одной из причин существования пережитка — стремление многих родителей воспитывать в девочках лишь будущих жен, затворниц, живущих только для своего мужа, служащих ему, как говорят на Востоке, «верблюдицей, способной пронести мужа по пустыне жизни».

И в дальнейшем течении сюжета авторы не забывают этого своего принципиального аргумента. Героиня картины Акджемал встречает Мердана и влюбляется в него на колхозном празднике урожая. Хотя нам и не говорят об этом специально — вся линия сюжета, связанная с этой парой, изложена весьма лаконично, сдержанно, — мы догадываемся, что молодых людей связывает общность интересов, что их свобода в труде, в отношениях к людям приводит в итоге и к свободе изъявления чувств. Тема эта развертывается и дальше. Когда Тойчи (О. Геленов), надорвавшись на тяжелой двухсменной работе, где пытается заработать как можно больше денег, дабы выплатить долги, попадает в городскую больницу, он встречает там молодую женщину,

«Умей сказать «нет»!»

Гозель Дурдыеву, всеми уважаемого врача. Тойчи, привыкшему к тому, что женщина в его доме является забитым бессловесным существом, свобода и раскрепощенность, уверенность в себе женщины-врача кажется сначала чем-то ошеломляющим и непонятным.

Сценаристы в этих эпизодах прошли, казалось бы, очень близко от банального решения, при котором Тойчи у них мог бы влюбиться в образованную горожанку. Но чувство, охватившее героя, в чем-то даже сильнее любви — это чувство крушения жизненных представлений.

Он увидел женщину с другой планеты, женщину, изначально живущую не так, как жили его бабка, мать, жена. Поэтому-то, кстати сказать, так много значит сцена приезда к Тойчи отца и Акджемал с ребенком. Тут Тойчи ведет себя вполне в духе «восточных традиций»: жене дозволено лишь издалека посмотреть на мужа, она не смеет сказать ему ни слова, уезжает обратно, так и не поймав ни единого его взгляда.

Такое поведение Тойчи — вовсе не охлаждение к еще недавно так сильно любимой жене. Акджемал и врач для него — люди разных понятий и правил жизни. То, чего нельзя позволить себе в общении с одной из них, вполне допустимо с другой.

В этом эпизоде неожиданно трансформируется еще один, ранее вошедший в фильм мотив. Ведь именно Акджемал в начале повествования не хочет идти за нелюбимого Тойчи. Да и позднее она помогает сестре Тойчи Бахар обрести подлинную любовь. Акджемал в этой семейной паре — та активная сила, что пытается хоть как-то бороться с нелепым обычаем предков. Но вот Тойчи, увидевший врача Гозель Дурдыеву и испытавший нечто вроде потрясения от встречи с такой женщиной, уже смотрит на свою жену, как на носительницу тех самых отсталых обычаев, жертвой которых стали они оба. В известной мере он начинает стесняться ее, как стесняются своего не очень-то приглядного прошлого.

Драматургическая концепция фильма — и в соответствии с этим его драматургическая структура — основана на последовательно проведенной мысли о том, что калым есть результат темноты, неграмотности, бескультурья. Образованность, накопление определенного культурного багажа выводит личность на тот уровень, когда сама мысль о покупке невесты оказывается невозможной, абсурдной.

Носителями пережитков прошлого в фильме выступают старики. Сары-ага, отец Тойчи, и Дурсун-эдже, его мать, очень немолоды. Те, кто активно поддерживает их в непременном желании придерживаться всех правил свадьбы с калымом, — тоже немолоды. И, напротив, Бахар и Ягмур, другие молодые пары, студенты, городская молодежь, даже селяне, те, кто помоложе возрастом, нежели родители Тойчи,— для них калым неприемлем.

Одним словом, выстраивая социальную формулу, согласно которой калым, как и другие дурные свадебные обычаи, является пережитком прошлого, туркменские кинематографисты без всяких оговорок и дополнений претворяют ее в житейскую схему, по которой старики — темны, неграмотны, несут на себе груз суеверий и предрассудков. В целом, повторяю, в этой формуле, наверное, есть свой определенный резон, и тем не менее мне кажется, что сегодня художникам следовало более дифференцированно относиться к трактовке жизненного материала, устанавливая не всегда однозначную связь между старым, отсталым социальным явлением и пожилым, старым человеком.

В этом непростом вопросе лента Г. Сеидбейли придерживается, как видно, иной точки зрения. В фильме «Цена счастья» главные носители отсталых взглядов — молодой и, что немаловажно, передовой рабочий Ибрагим и его мать Рухсара, женщина средних лет. Режиссер сознательно пригласил на роль матери молодую актрису Ш. Мамедову. Если сравнить ее с Сары-ага или Дурсун-эдже, она им, пожалуй, во внучки сгодится. Насколько у туркменских кинематографистов родители Тойчи стары, настолько же в азербайджанском фильме мать Ибрагима молода. И там и тут возрастные характеристики вряд ли случайны — я склонен видеть в них отражение общей авторской позиции. Тем самым проблема при-

чинности, живучести предрассудков получает разную трактовку.

Формула, которая в туркменском фильме работает как безусловно верная, оказывается уже недостаточной, неспособной объяснить происходящее в городской семье Рухсары. Моложавая Рухсара и ее сын Ибрагим рассуждают по-старому, а старая соседка тетушка Кешвар (Н. Зейналова), напротив, рассказывает о своем прошлом в весьма современном духе. «Ты разве не знаешь, как было? — говорит она. — Люди жили одной большой семьей. Конечно, там были не одни старики, а такие же, как вы, красивые девушки и парни. Они вместе росли. А когда взрослые замечали, что влюбленные начинают подмигивать друг другу... их тут же женили. Выделяли участок, все вместе дом строили. Каждый приносил, что мог. Кто барана пригонит, кто подушку принесет, смотришь, и собралось хозяйство у молодых. А потом наступит их черед отдавать».

Судя по возрасту персонажа, можно предположить, что речь идет о предвоенных годах. В ту пору наш народ жил еще не очень богато: многого не хватало, и родственники, друзья, соседи старались, чем могли, помочь молодым, начинающим самостоятельную жизнь людям. Короче говоря, старинный народный обычай, родившийся, очевидно, как насущная необходимость, в ту пору еще не потерял связи с почвой, не превратился в ритуал. Сегодня жизнь стала намного богаче, отпала нужда собирать по соседям скромное хозяйство для молодоженов. Нынче родители способны и устроить своим детям богатую свадьбу в ресторане и купить им квартиру в кооперативе. Средства на это есть, и любящие родители, естественно, хотят, чтобы их дети не были лишены всего необходимого.

Вот только представления о «необходимом» стали постепенно меняться. И сегодня уже едва ли не каждому первокурснику, задумавшему жениться на вчерашней, как и он, школьнице, подавай дорогой ресторан, зал, вмещающий не менее сотни гостей, ну и, конечно, свадебный кортеж.

Вспомним фильм Б. Фрумина «Дневник директора школы», снятый по сценарию А. Гребнева. Тема «новаций» в деле устройства современных свадеб проходит по картине своеобразным рефреном. Сначала идет эпизод свадьбы одной из бывших учениц героя фильма, а затем, позже, когда решает жениться его собственный сын, он оказывается перед необходимостью принять участие в родительском совещании по поводу того, в каком из фешенебельных ресторанов будет устроена свадьба. Речь заходит о кооперативной квартире для молодых, на которую родители тоже «скинутся», как и на роскошную свадьбу. Герой недоумевает: а на какие деньги все это будет сделано и где их взять? Но остается в полном одиночестве, как человек, не понимающий своего родительского долга.

«Цена счастья» начинается с такой же свадьбы. Едут по городу богато украшенные свадебные машины, проезжают грузовики с приданым — оно откровенно демонстрируется горожанам, — едет машина с музыкантами, едут даже, как в старину (сейчас ведь мода на все старинное!), экипажи, запряженные лошадьми. Подавленные этим великолепием и, против воли, восхищенные им соседи считают число участвующих в торжестве кабриолетов («А я посчитала, тридцать шесть легковых машин», — говорит одна из соседок, наблюдая за процессией), и в сердцах их зреет твердая решимость устроить свадьбу своей дочери (или племянницы) ничуть не менее богатую, нежели это сделал Мурсал, выдающий за последний год уже вторую свою племянницу.

Стремление «не ударить в грязь лицом» во что бы то ни стало, быть не хуже других, потребность самоутверждения такой ценой — все это, как показывает фильм, вырождается в показное соперничество, которое часто не по средствам обычному человеку. Мурсал — главный антагонист и одновременно недостижимый идеал Ибрагима — зарабатывает деньги для свадеб, из которых одна богаче другой, не очень-то честным путем. Ибрагим, который хочет тягаться с Мурсалом, при этом не отступая от строгих нравственных правил, очень скоро убеждается, что ему не удастся сыграть даже одной свадьбы из пяти. Он пы-

тается не принимать сватов, гнать от сестер их поклонников — делать все, чтобы хоть как-то отодвинуть срок неминуемых свадеб. Как и Тойчи, он берется за дополнительную работу: едет в выходные дни за город, чтобы поработать в чужих садах. Но не так-то просто много заработать, имея всего лишь руки да лопату. Правда, как и в туркменском фильме, неудача Ибрагима оборачивается в итоге его прозрением. Встретив Закию и ее отца, испытав чувство влюбленности, он постепенно понимает, что и его сестры имеют право на свою судьбу, на свое представление о счастье.

Решающим обстоятельством в эволюции Ибрагима служит, конечно, активное сопротивление сестер, одна из которых решилась на крайнюю меру: ушла из дома. Образованные, самостоятельно мыслящие, ненавидящие мещанскую, обывательскую мораль, девушки побеждают в борьбе с матерью и братом. Опять, как и в «Умей сказать «нет»!», более высокий уровень сознания, культуры, образованности берет верх над инерцией мышления, над пассивным следованием предрассудкам, принимаемым за народные обычаи. И снова носителем эволюционного начала выступают женщины, отстаивающие свое счастье и способные постоять за него.

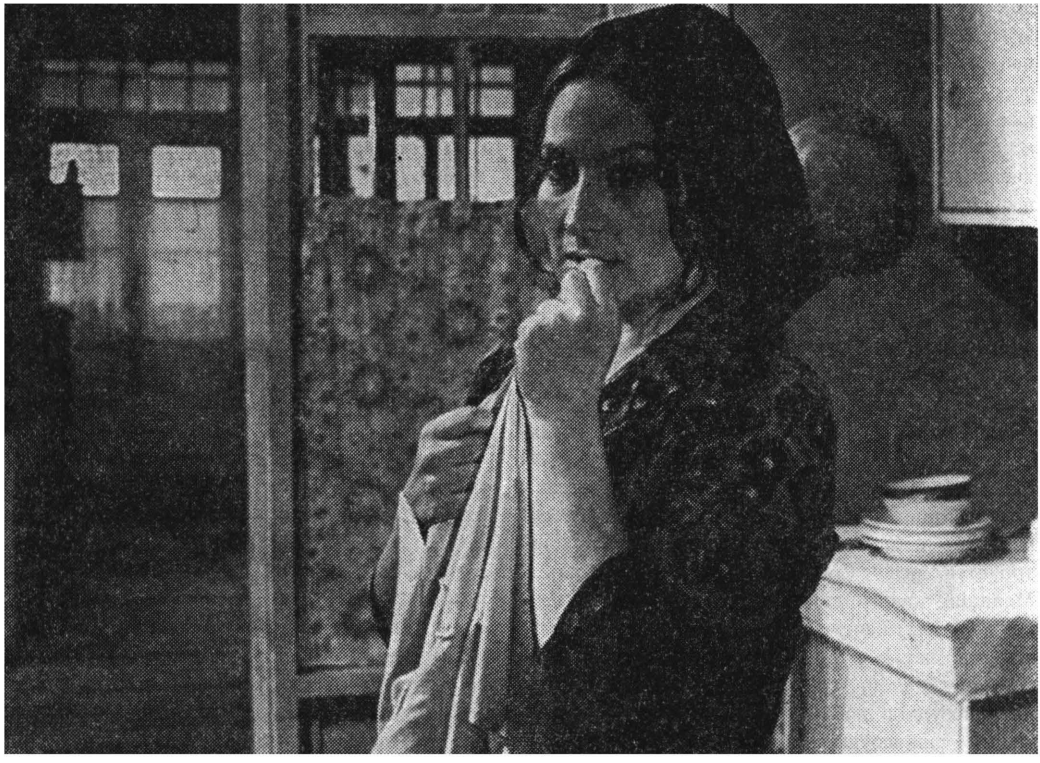
При несходстве материала жизни, подвергаемого художественному анализу, авторы обоих фильмов в положительной своей программе сходятся. И, что особенно важно понять для осмысления своеобразия этих произведений, они сходятся в самой мысли о том, что такая положительная программа возможна и нужна, что ее следует воплотить на экране со всей недвусмысленностью и ясностью, на которые только способно искусство кино.

Здесь я вступаю в сферу режиссерского творчества. Она в анализируемых лентах не отделена от драматургического решения: сценаристы были одновременно и постановщиками обоих произведений. Единство пафоса в понимании проблем, сходство публицистической, гражданской позиции, близость в осмыслении путей ее решения в жизни — все это повлекло за собой и родственность некоторых постановочных приемов.

Прежде чем рассмотреть их, следует еще раз подчеркнуть, что обе ленты в воплощении драматургического замысла избирают путь, при котором все выразительные средства кинематографа направлены на прямое, непосредственное выражение авторской — читай режиссерской — позиции. Здесь мы имеем дело с «шиллеровским» направлением в искусстве в отличие от «шекспировского», где стихия искусства превалирует над организующей волей автора. В фильмах, о которых идет речь, мысль авторов подчиняет себе весь материал, заставляя его прицельно «работать» на идею. В этом случае персонажи становятся «рупорами идей», последовательно воплощенных во всем художественном строе произведений. Другие выразительные компоненты картин — шире говоря, вся режиссерская партитура — фактически вытекают непосредственно из творческих заданий, заключенных в драматургии.

Скажем, присущая лентам жесткость в развитии темы, четкая расстановка акцентов приводят к тому, что и характеры трактованы суховато-определенно, вне психологической сложности, способной хотя бы местами вывести их из-под власти заявленной мононден. Тойчи с самого начала примерно послушен любой воле своих родителей. В нем фактически нет своего характера, своей воли: он делает то, что ему велят. Сары-ага или Дурсун-эдже (хотя первый сыгран Ата Бяшимовым с попыткой индивидуализации) почти до самого финала в поступках, мыслях, намерениях полностью повторяют друг друга. Бахар (Т. Ханныева) и Ягмур (Х. Курбанов), Нурлига (Х. Муллик) и Аман-ага (П. Атаев), Гозель (Д. Розыева), как и все остальные персонажи, за исключением лишь Акджемал, не столько поняты режиссером и актерами как индивидуально несхожие характеры, сколько обозначены в своих функциях, необходимых для четкого развития все той же авторской мономысли.

Режиссер Х. Нарлиев, показавший в «Невестке» сильное лирическое дарование, на этот раз ведет фильм в сдержанной, аскетической тональности, будто старается не «смазать» аранжировкой суть дела. Лишь только в ха-



«Цена счастья».
Рухсара — Ш. Мамедова

рактере главной героини Акджемал, исполненной в фильме Майей Аймедовой, режиссер и актриса позволяют себе отойти от только что охарактеризованного принципа. Акджемал сыграна так, что как раз эволюция характера оказалась в центре внимания зрителей. Вспыхнувшая было в первой сцене неожиданной и светлой любовью к Мердану, она затем надолго уходит в себя, превратившись в покорную рабыню в чужом доме. Актриса находит ей одной ведомые очень скупые средства, чтобы тонко показать драму потерявшей свою индивидуальность, свой характер женщины. Мы понимаем, что Акджемал казнит себя за то, что покорилась законам предков, не сбежала с любимым, согласилась на брак с человеком, принесшим в ее дом калым, по едва заметным штрихам, тонко прорисованной смене чувств. И наконец, в последней трети фильма нам открывается новая Акджемал: потеряв собственное женское счастье, она находит себя в борьбе за судьбу Бахар и Ягмура. Лицо светлеет, вся ее повадка обретает энергию и подвижность, и вот уже мы с радостным изумлением следим за тем, как уверенно и смело она начинает отстаивать свои взгляды.

Интересно решены несколько сцен, в которых — сначала с юной Бахар, а затем и с Тойчи — Акджемал обсуждает пути спасения их любви. Получившая глубокую психологическую травму, Акджемал останавливает Бахар от намерения пойти к школьному учителю, обратиться за помощью к людям. Она настойчиво советует действовать иначе — сбежать из

дома с любимым. Актриса тонко передает в этих эпизодах и косвенное, звучащее как поздний укор себе сомнение в привычных средствах и недоверие к окружающим, которые столько раз оказывались равнодушными к ее трагедии. Психологический рисунок, предлагаемый актрисой, тем интереснее, что он выражает значительную эволюцию характера при почти полном отсутствии поступков и слов. События фильма, разворачивающиеся вокруг проданной за калым женщины, становятся своего рода камертоном, который позволяет понять рост ее души: оставаясь на первый взгляд пассивной и бессловесной свидетельницей происходящего, Акджемал, оказывается, теперь совсем по-другому относится к жизни.

В ленте Х. Нарлиева, выдержанной в графической манере, Акджемал—М. Аймедова стала единственным островком поэзии. То как реальное событие, то как воспоминание повторяется рефреном сцена-дуэт Акджемал и Мердана, качающихся на качелях. Образ вольно летящих качелей олицетворяет в «Умей сказать «нет»!» радость встречи свободных людей, подлинной, глубокой, отринувшей гнет предрассудков любви.

Для режиссуры Х. Нарлиева характерно стремление извлечь эффект внутренней динамики из эпизодов, отличающихся внешней статичностью. Жизнь восточного селения, размеренная и однообразная, показана в картине как бы в ритме монотонного существования женщины, проданной за калым. В обрисовке фона режиссер подчеркивает именно традиционные формы быта. Свекровь Дурсунэдже вместе с невесткой и младшей дочерью постоянно катают кошму и ткут ковры — символ долготерпения и кропотливого, не знающего конца труда. Большинство сцен снято в доме или в маленьком дворе — у зрителя постепенно создается физическое ощущение замкнутого пространства, где не хватает воздуха.

Резким контрастом провинциальной тишине и скуке местного быта звучит тема железной дороги. Поезда, проходящие мимо на большой скорости, становятся в ленте и знаком времени и его метафорой. Время-то летит вперед, как этот современный локомотив, а полустанок дремлет, безнадежно отстав от времени. Недаром Тойчи, прежде чем попасть в больницу, занят на строительстве железной дороги. Недаром он возвращается из города поездом, недаром поездом же уезжает из отчего дома Бахар — уезжает, чтобы стать свободной. И, конечно же, для авторов ленты небезразлично, что Ягмур, увозящий девушку, — машинист на электровозе. Тема поезда-прогресса (тема, которая существует в нашем кино еще со времен довженковской «Звенигоры» и находит все новые и новые воплощения) оказывается тонко сплетенной как с обстоятельствами сюжета, так и с образным решением фильма.

Пластическое решение фильма Г. Сеидбейли основано на других противопоставлениях. Здесь особую важность приобретает показ не быта, а среды, поскольку именно в ней сформировались понятия, ставшие основой конфликта. Центром большинства событий стал «пятачок» в поселке на окраине большого города: тут расположился со своей мастерской по ремонту автопокрышек Мурсал; сюда же выходят окна большинства одноэтажных домов, обитатели которых живут, как это принято на Кавказе, открытой, всеми многократно обсуждаемой жизнью. Тут все знают всех по именам, по биографиям и по жизненным планам. Пять сестер в осиротевшем доме Ибрагима, три из которых уже стали невестами, — это, конечно же, бесконечная тема для соседских пересудов, подчас участливых, подчас злых.

Авторы фильма показывают зависимость судеб и поступков героев от среды, в которой они воспитаны. Не только Рухсара, но и Ибрагим многие свои решения принимают в расчете на то, что скажут об этом соседи. Шкала ценностей, предлагаемая обывательской средой, отнюдь не кажется матери и сыну нелепой: мало того, что они следуют ей, они отвергают самую возможность порвать со средой (семье предлагают пятикомнатную квартиру в новом благоустроенном доме). Для Рухсары важно сохранить, как она считает, уважение тех людей, с которыми она прожила

«Цена счастья».
Сакина — Д. Гусейнова,
Кешвар — Н. Зейналова

всю жизнь, и доказать им, что она, лишившись мужа, не стала «хуже других».

Сцены, где показан быт многонаселенных квартир Рухсары и ее соседей, сделаны с наибольшей убедительностью. Сначала, узнав, что семь человек, живущих в двух тесных комнатах, отказываются от пятикомнатной квартиры, зритель испытывает недоверие, но затем, познакомившись поближе с героями, понимает, что решение, принятое матерью пяти дочерей, что называется, «в образе». Для картины существенно, что решение отказаться от квартиры принято матерью и дочерьми в комнате, где они спят вшестером: то, что не смеют высказать до конца девушки, жалея мать, говорит за них зрителю вид жилища. Но уровень разговора о проблеме, заявленной в фильме, не сводится к архаичности или современности антуража как прямой функции социального мышления. Ибрагим, например, работает на суперсовременном заводе, который похож на научную лабораторию. Он привычно рассуждает о научно-техническом прогрессе, дает журналистам интервью, манерами держаться и обликом своим производит впечатление современного молодого человека. И при этом он, вполне в духе старого Кавказа, встречает по вечерам каждую из сестер (а вдруг она посмеет без разрешения брата с кем-нибудь назначить свидание!) и запрещает самой младшей заниматься балетом (ему, говорит он, не нравятся «балетные фигуры», а на самом де-

ле он, как и многие кавказцы старшего поколения, полагает, что в профессии балерины есть что-то безнравственное).

Актер Ф. Бабаев, исполнитель роли Ибрагима, показывает, как в одном человеке могут уживаться противоположные качества: нежная, почти отцовская любовь к сестрам и деспотизм, грубое вмешательство в их личную жизнь. В финале фильма, где сестры, взбунтовавшись, отказываются подчиниться воле брата, он отступает, но, кажется, процесс его душевной перестройки только-только начинается: взгляды и представления, сформированные средой и впитанные с молоком матери, слишком сильны, чтобы измениться в результате нескольких, пусть даже исполненных драматизма событий. Фигура Ибрагима для авторов фильма особенно важна не только потому, что она поставлена в центр происходящих событий: в отличие от матери характер молодого рабочего никак не может быть объяснен с хрестоматийно понятых позиций «пережитков прошлого». Поскольку, как я уже говорил, для Г. Сендбейли интереснее всего показ той среды, которая сформировала его героев, то фактически каждый из персонажей (в том числе и центральные) трактуется как представитель бытующих в этой среде воззрений и понятий.

В связи с этим нетрудно заметить, что в режиссерском решении азербайджанской ленты применен тот же в точности творческий принцип, что и в картине Х. Нарлиева. Г. Сендбейли тоже прежде всего ставит перед собой задачу быть услышанным, сказать то, что он хочет сказать. Характеры — и соответственно актеры — поставлены в строгое подчинение развертываемому сюжету, заключенной в нем авторской мысли. Как и в фильме туркменских кинематографистов, здесь нет места тем подробностям, деталям, частным наблюдениям, которыми так силен обычно бывает кинематограф в обрисовке характеров. Впервые обратившись к проблемам, общественно чрезвычайно важным и вместе с тем достаточно щепетильным, фильм старается быть на высоте этих проблем, излагать их с публицистической страстностью и четкостью выводов и оценок.

И снова — в этом правиле можно обнаружить лишь одно исключение. Речь снова идет о ярком поэтическом пятне, вкрапленном в строгую прозу рассказа: образ этот проходит рефреном через весь фильм Г. Сендбейли. Дети играют на асфальте улицы в незатейливую игру: они держатся за руки — отдельно мальчишки, отдельно девчонки — и поют песенку. Затем одна из девочек отделяется от своей цепочки и с разбегу пытается прорвать цепь мальчишеских рук. Снятая рапидом, завершаемая выразительным стоп-кадром — мы видим девочку, вырвавшуюся из плена рук, — сцена эта становится ключевой в понимании главного содержания ленты. Как и полет качелей в ленте Х. Нарлиева, эта невинная детская игра оказывается метафорой внутреннего освобождения пяти сестер.

Подводя итог, я бы хотел подчеркнуть, что обе картины обладают одной и немалой ценностью — ценностью впервые сказанного слова.

Авторы обоих фильмов сумели впервые так громко и ответственно сказать о серьезных общественных проблемах, еще не решенных в реальности. И сделали это без всяких смягчений и упрощений, не пытаясь «золотить пилюлю». Они обнаружили тем самым и вкус к постановке острых общественных проблем, и незаурядный творческий талант, и немалый темперамент. В этом, думается, они следовали лучшим традициям советского киноискусства.

Однако фильмы Х. Нарлиева и Г. Сендбейли — первый шаг на пути освоения темы. Вслед за постановкой вопроса необходим анализ — анализ психологический и социальный, который пойдет дальше констатации явления в его основных признаках. Азербайджанскому и туркменскому кино под силу зрелое осмысление актуальной проблематики современности во всем реальном множестве ее жизненных опосредований и противоречий.

Б. Рунин

Непреложности и парадоксы стиля

Субъективные заметки

> Стиль будет обладать надлежащими качествами, если он полон чувства, если он отражает характер и если он соответствует истинному положению вещей.
>
> *Аристотель*

> Уверенное единство стиля (большой и сильный стиль) возможно только там, где есть единство познавательно-этической напряженности жизни...
>
> *М. Бахтин*

Честно говоря, я решил написать эту статью вовсе не потому, что заведомо готов предложить читателю стройную и законченную концепцию стиля в кинематографе. Напротив, я потому и берусь за такую статью, что надеюсь в процессе ее написания более отчетливо уяснить себе проблему, а главное — избавиться от некоторых недоумений, которые, убежден, преследуют не одного меня. Я хочу разобраться.

Еще совсем недавно меня не покидала уверенность, что стиль не выбирают. В том смысле, в каком можно выбрать, например, заманчивый туристский маршрут и, не медля, отправиться в путешествие по неизведанным, но красивым (все говорят!) местам. Я твердо знал, что стиль нельзя вдруг сменить на другой — поновее, как можно, допустим, приглядеть себе в витрине магазина готового платья модное пальто, примерить его и, купив, в нем уйти.

То есть, конечно, из истории литературы мне были известны весьма поучительные случаи благотворного стилевого обновления под влиянием эволюции художественного мировоззрения автора. Да и современная поэзия тоже предлагает примеры перестройки (нередко мучительной) всей системы выразительных средств стихотворца, сложной и обычно кризисной трансформации характера его образности. Но так, чтобы поэт вдруг решительно отказался от своей образной логики, от своей лексики, от своего поэтического синтаксиса и даже отстранился от своей интонации — такого, кажется, не было.

Словом, я был убежден, что стиль нельзя *захотеть*, как нельзя захотеть свои желания. Как невозможно в один прекрасный день предпочесть своему характеру чей-то другой и дальше жить уже не собою. Я привык думать, что стиль это нечто имманентное самому творящему человеку, нечто неотчуждаемое от данной личности, хотя и понимал, что применительно к искусству известная формула Бюффона нуждается в некоторых коррективах.

И вот теперь, стараясь мысленно охватить современную стилевую ситуацию в нашем кинематографе, я чувствую, как почва уходит у меня из-под ног. Потому что здесь, оказывается, дело обстоит не совсем так. Или даже совсем не так. Потому что, наряду с весьма красноречивыми примерами прочной стилевой убежденности, стабильности (и даже застойности), здесь *в порядке вещей* и прямо противоположные факты — стилевого непостоянства, непоследовательности, изменчивости и даже стилевых метаний.

Вспомним фильмы, поставленные такими режиссерами, как Л. Шепитько («Зной», «Крылья», «Ты и я», «Восхождение») или О. Иоселиани («Листопад», «Жил певчий дрозд»). Вспомним операторские работы М. Пилихиной

Редакция продолжает дискуссию о стилевых направлениях в современном советском кинематографе (см. «ИК», 1978, № 1, 2).

или И. Грицюса, снимавших картины с самыми разными постановщиками. Творчество каждого из этих мастеров представляет собой определенную линию поведения в киноискусстве и позволяет говорить о единой направленности художественного развития на протяжении многих лет.

Ту же приверженность к определенным художественным принципам, ту же константу выразительности можно проследить даже в самых различных ролях, сыгранных такими, например, актерами, как Л. Гурченко или А. Солоницын. Достаточно перечислить хотя бы некоторые роли А. Солоницына, чтобы стало ясно, насколько устойчиво своеобразие его артистизма, его манеры игры при разительном несходстве изображаемых персонажей и режиссерских установок: Рублев, Сарторнус и доктор («Андрей Рублев», «Солярис» и «Зеркало» А. Тарковского); архитектор Калмыков («Любить человека» С. Герасимова); комиссар Евстрюков («В огне брода нет» Г. Панфилова); следователь Портнов («Восхождение» Л. Шепитько). У него всюду свое лицо, он всюду узнаваем, но не потому, что почти не пользуется гримом, а потому, что самый характер его перевоплощений есть каждый раз воплощение его характера.

А теперь — обратные примеры. Возьмем творчество таких ярких и талантливых режиссеров, как Т. Абуладзе и А. Михалков-Кончаловский. Напомню, что первый поставил фильмы «Чужие дети», «Я, бабушка, Илико и Илларион», «Мольба», «Ожерелье для моей любимой» и «Древо желаний», а второй — «Первый учитель», «Асино счастье», «Дворянское гнездо», «Дядя Ваня» и «Романс о влюбленных».

Вот тут-то и начинаются мои недоумения. Как объяснить непохожесть, «разностильность» почти всех фильмов Т. Абуладзе? И всех, без исключения, фильмов А. Михалкова-Кончаловского? Ведь перечисленные выше картины — не какие-нибудь проходные однодневки, а истинные произведения искусства, заметные явления на нашем экране. Пусть некоторые из них спорны, противоречивы, а картина «Романс о влюбленных» вызывает у меня даже чувство активного неприятия (но и от нее так просто не отмахнешься). А некоторые фильмы этих режиссеров я уже много лет считаю памятными событиями своей зрительской биографии. Как же в данном случае быть с объективной логикой стиля? А ведь она, наверно, есть.

Конечно, проще всего тут слукавить. Ну, хотя бы объявить обоих режиссеров (как и некоторых других, тоже меняющих у нас на глазах свое творческое обличье) неутомимыми экспериментаторами, неугомонными пролагателями новых путей, искателями... Им лестно, а тебя ни к чему не обязывает, тем более что они и впрямь искатели.

Или другая, не очень хитрая, но все же возможность выйти из положения: вопреки явной разнородности перечисленных картин каждого режиссера попытаться все же охватить их какой-нибудь самой общей формулой («тощей абстракцией»). Например, сказать о А. Михалкове-Кончаловском, что все его творчество как по содержанию, так и по форме пронизано вниманием к человеку. А про Т. Абуладзе — что для его стиля характерна проявляющаяся даже в деталях горячая любовь к родной стране. Или — наоборот, поменять характеристики местами.

На худой конец (и это проще всего) — посчитать обоих эклектиками и пожелать им измениться до узнаваемости, то есть обрести четкие и постоянные эстетические ориентиры.

Ну, а как на самом деле быть с такой широкой стилевой амплитудой в творчестве одаренного постановщика? Похоже, что на наших глазах проблема перевоплощения смещается из сферы актерской в сферу режиссерскую. И никого это не удивляет.

Вопросы, вопросы, вопросы...

Кто же действительно по праву может быть назван носителем художественного своеобразия, когда дело идет о коллективном творчестве, каким является создание фильма? Кто в кино «отвечает» за стиль?

Если перед нами «авторский» кинематограф, то тут картина более или менее ясна. Тут в руках постановщика вся полнота власти.

Но ведь кроме «авторского» есть и просто

«режиссерский» кинематограф. К тому же критики не случайно усложняют эту классификацию, дополняя ее еще и «актерским», а то и «операторским» кинематографом, в зависимости от того, чье участие наиболее ощутимо сказалось в фильме. До «композиторского» дело еще, кажется, не доходило, но что̀ касается художника, то эффект его участия в работе иной раз тоже может заслонить остальные аспекты постановки. Не говоря уже о сценаристе, который в любом случае сообщает исходный импульс всем творческим усилиям коллектива.

Недаром Феллини говорил, что «фильм — это авторское произведение, над созданием которого работают все вместе, да, именно все: от господа бога до самой жалкой статисточки с невыразительной мордочкой». И все, так или иначе, самопроявляются, самоутверждаются...

Про стиль известно: это свой почерк, своя лексика, интонация. Это свое лицо, свой облик, свой тембр голоса. Это свой колорит, своя пластика, свой угол зрения. Это своя тональность, свое звучание, свой темп и ритм...

Свой, своя, свое... Обратите внимание на неизменную «притяжательность» перечисленных свойств и качеств. В своем буквальном значении они являются личным достоянием, соответственно — сценариста, актера, оператора (и художника), композитора. Сложность режиссерского призвания в том, по-видимому, и состоит, что все эти свойства и качества, только уже иносказательно, метафорически, должны предстать перед нами в фильме в виде личного достояния режиссера. Из них должна прорасти своя тема, свой взгляд на вещи, свой контрапункт с действительностью самого постановщика.

В стиле участвуют все. Но проблема эта — режиссерская по преимуществу.

●

Но только ли в этом заключается феномен стиля? Не слишком ли просто? В самом деле, несмотря на то, что эта категория эстетики принадлежит к числу древнейших, обиходных уже для Аристотеля и даже Платона («каков стиль, таков характер»), не говоря уже о Сенеке («стиль есть лицо души»), нет, пожалуй, в науке об искусстве другого такого «промежуточного» и какого-то «мерцательного» понятия. Порой мне кажется, что содержание его столь же открыто для чувственного восприятия, сколь спрятано от рационального осознания. Стиль относится к тем абстракциям, которые, как говорится, легче понять, чем объяснить.

В научных формулировках тут нет недостатка, и некоторые из них достигают большой емкости. Но все-таки даже от самого исчерпывающего и проницательного определения каждый раз ускользает какой-то таинственный, неуловимый, «неформализуемый», как теперь говорят, остаток, который не только не дается в руки, но и способен заронить подозрение — уж не в нем ли вся суть?

Видимо, феномен стиля являет собой квинтэссенцию искусства, самую сокровенную тайну художественной материи. Во всяком случае, стиль настолько изначально «встроен» в ее структуру, что не поддается никакому отвлечению, никакому препарированию, без того чтобы не утратить своих истинных свойств. И потому, наверно, стиль наиболее точно может быть охарактеризован лишь средствами самого искусства, то есть — образно, метафорически.

Это — одна трудность. А другая заключается в том, что стиль, будучи в своем творческом генезисе явлением каждый раз сугубо индивидуальным, больше того — персональным, именным, имеет тем не менее тенденцию увести нас от своего первоисточника. Он словно стесняется интимного родства с самим художником и сразу норовит спровадить нас туда, где личная оригинальность автора поглощается массовидностью стилевого течения. А то и направления. Вот эта двойственность самой семантики слова «стиль» часто нас путает.

Чтобы долго не задерживаться на поисках наиболее адекватного определения, предложу следующую рабочую формулу. Стиль — это идея отбора и внутренней организации всех элементов содержательной формы, принцип, лежащий в основе их целостного, соподчиненного единства. Тут надо добавить: каким это единство сложилось в данном произведении. Или шире — в произведениях данного худож-

ника. Или еще шире — в творчестве художников данного течения. Или еще всеохватнее — данного направления. Иначе говоря, стиль — это материализованное в виде выразительных средств воплощение самой логики данного типа художественного мышления.

Давайте вытянем в логическую цепочку такие «переливающиеся» понятия, как «тенденция художественного развития общества», «художественное направление», «художественное течение», «художественная традиция», «художественная концепция действительности», «художественное мировоззрение», «художественные навыки и приемы», «художественная манера», «художественный почерк», «художественный вкус», и завершим эту цепочку «образным строем произведения».

Не трудно заметить, что я расположил эти понятия «по нисходящей» — от самого общего и абстрактного к индивидуальному и конкретному. Так вот, мне кажется, что наиболее подходящее место для понятия «стиль» где-то посредине. Там, где полагалось бы быть не общему и не отдельному, а о с о б е н н о м у.

По-видимому, у стиля — «двойное подчинение». Возникает он как творческий эффект индивидуальных усилий и субъективных влечений личности. Но, возникнув, так или иначе участвует в объективном художественном процессе, включается в закономерности более высокого порядка.

Да, стиль — это человек... И все же хочется добавить: но только в той мере, в какой он, человек, является в своем творчестве выразителем общественных и культурных отношений данного времени. Это с одной стороны. А с другой — в какой мере благодаря своему творчеству он причастен к диалектике стилевого развития эпохи. То есть эта формула справедлива лишь постольку, поскольку данный человек является объектом истории своего общества и субъектом истории своего искусства. Иначе вряд ли стоит говорить о стиле как об эстетической категории.

Но почему же этот субъект в кино ведет себя порой так непоследовательно? И меняет стиль от картины к картине? Быть может, такое непостоянство вообще присуще музе кино?

Изменчивость — свойство юности, а десятая муза еще очень молода. Достаточно сказать, что среди своих умудренных долгой жизнью сестер лишь она знает и еще хорошо помнит дату собственного рождения. В то время как возникновение музыки и живописи или поэзии и театра теряется во тьме тысячелетий, о появлении кинематографа было возвещено в газетах. Впервые со времен синкретизма человечество присутствовало при начале нового искусства, довольно быстро осознав этот факт. Впервые искусство возникло не стихийно, не «само собой», а было с о з д а н о, хотя объективная необходимость в нем тогда еще не была понята.

Кино еще и теперь не знает своих возможностей и до сих пор занимается самоопределением. Одно ясно — молодая муза явилась нам восемьдесят лет назад не случайно. Ее появление было обусловлено, с одной стороны, всей логикой развития художественной культуры, а с другой — потребностями наступающего века науки. Его темпов, его ритмов, его мироощущения, его познавательных тенденций, его глобальных идей.

Вот почему мы вправе осмыслить кино как искусство века науки, как художественное знамение этого века, наконец, как эстетический аналог его беспокойной, взрывчатой изменчивости.

Вспомним, что кинематограф появился на свет вместе с такими научными концепциями, как, например, идея диалектического единства прерывности и непрерывности или теория относительности. Не потому ли и сумел он предложить людям свой принцип изобразительной дискретности и так быстро заявил о себе как об искусстве времени в формах пространства.

Таким образом, непостоянство новой музы объясняется не только ее ветреной молодостью, но и тесной связью с научно-техническим прогрессом, за которым очень нелегко угнаться. По-видимому, десятая муза может нормально расти, развиваться и взрослеть лишь в обстановке перманентной стилевой изменчивости. Пока ее приемы и открытия, находки и прозрения хотя бы косвенно связаны с техникой (а это будет уже всегда), она останется

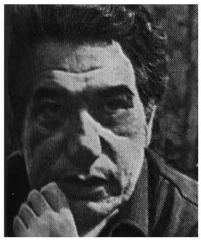
нематографисты —
уреаты Государственных
мий СССР 1977 года

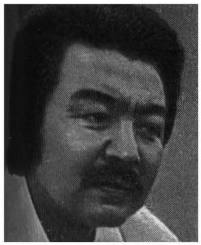
Белый пароход»
Киргизфильм).

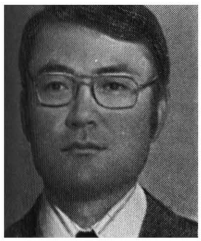
нгиз Айтматов,
катель,
тор повести и сценария;

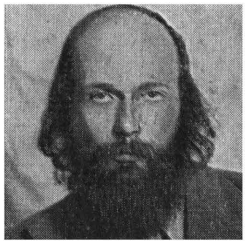
лотбек Шамшиев,
тор сценария и режиссер;

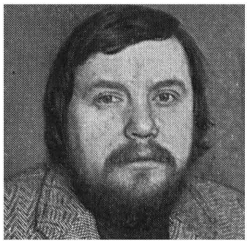
Алгасбек Мусаев,
ператор

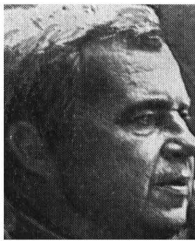












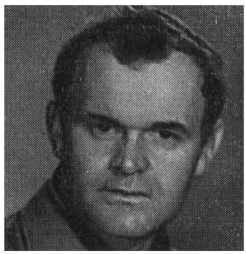
«Сто дней после детства»
(Мосфильм)

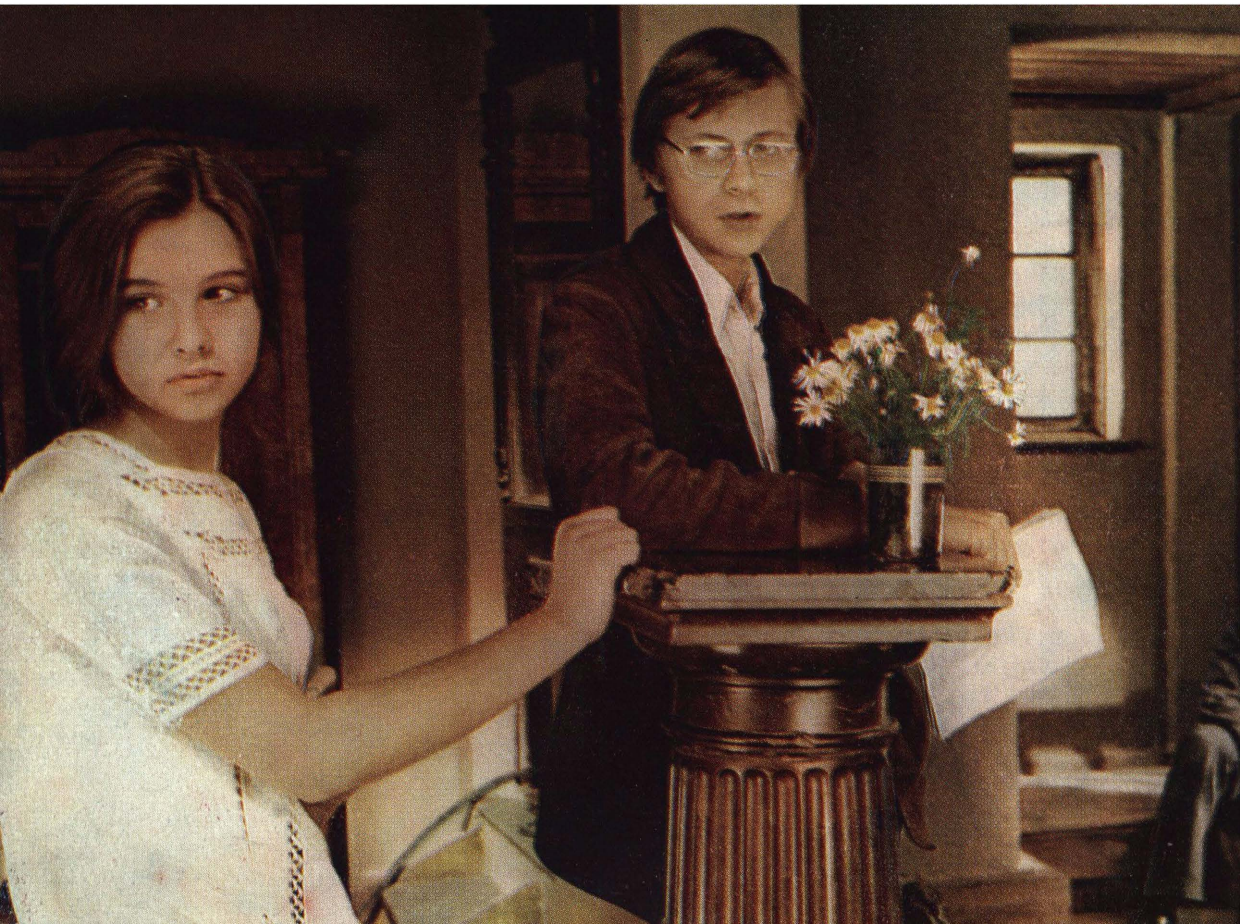
Александр Александров,
автор сценария;

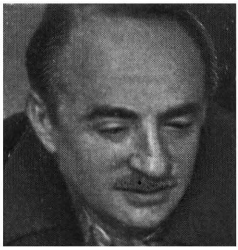
Сергей Соловьев,
автор сценария и режиссер,

Леонид Калашников,
оператор;

Александр Борисов,
художник







**«Ирония судьбы,
или с легким паром»**
(Мосфильм)

Эммануэль Брагинский,
автор сценария;

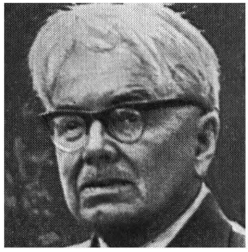
Эльдар Рязанов,
автор сценария и режиссер,

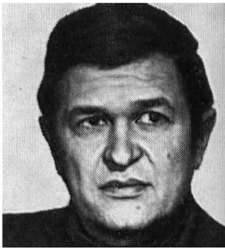
Владимир Нахабцев,
оператор;

Микаэл Таривердиев,
композитор;

Андрей Мягков,
актер;

Барбара Брыльска,
актриса





«Бегство мистера Мак-Кинли»
(Мосфильм)

Леонид Леонов,
писатель, автор сценария;

Моисей Швейцер,
режиссер;

Дильшат Фатхулин,
оператор;

Леван Шенгелия,
художник;

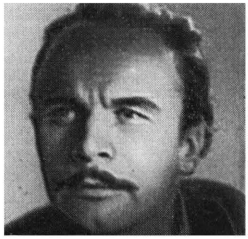
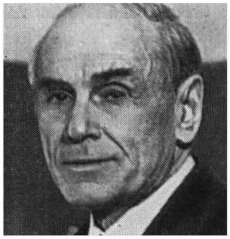
Борис Бабочкин,
актер (посмертно);

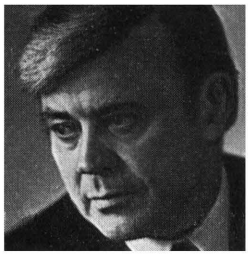
Ангелина Степанова,
актриса;

Донатас Банионис,
актер;

Жанна Болотова,
актриса;

Алла Демидова,
актриса;



неугомонной в своем стремлении к самопересмотру и даже самоотрицанию. Ее прихоти в виде быстрой смены стилевых пристрастий, ее капризная нетерпимость ко всему вчерашнему, ее несопоставимые с другими искусствами темпы развития — все это создает в кинематографе особый творческий климат.

Выражаясь метафорически, стиль — это образ жизни художника в искусстве, невольно становящийся для нас, зрителей или читателей, образом самого художника. Но ни в каком другом искусстве стиль произведения, по крайней мере внешне, не зависит в такой степени от жизненного материала, как в кино.

Да, претворение, которое получает окружающий мир в произведении искусства, мы воспринимаем как выражение личности автора. Но в том-то и заключается парадоксальность кинореализма, что претворение здесь осуществляется через констатацию. Ведь помимо объектов «организованной действительности» автор фильма вынужден оперировать в качестве повествовательного материала множеством «готовых форм», созданных самой действительностью без его участия. Сюда относятся, например, все природные объекты. А кроме того, даже «организованные» объекты включаются в повествование посредством механического приспособления, каким является киноаппарат.

Вот почему освоить, сделать художественно своей сферу физической реальности, зафиксированной в фильме, — задача принципиально иная, нежели, допустим, изобразить эту же реальность в литературном произведении. Воссоздание объекта с помощью камеры несопоставимо с его воссозданием средствами словесного описания. Ощутимая проявленность личного начала в этих случаях совершенно различна. Субъективность автора фильма как бы ограничена в этом смысле участием в творчестве объектива.

От фотографической природы кино никуда не деться. Поэтому любая предметная действительность норовит заявить о себе на экране независимо от художника, от его изобразительной манеры. Какие-то ее нюансы попадают в кадр самопроизвольно, «просачиваются» туда, и избавиться от их воздействия на зрителя не представляется возможным. Поэтому переход режиссера к новой картине (а следовательно, смена натуры, смена природной и социальной среды, смена актеров) в той или иной мере сопровождается не только тематической, но и стилевой метаморфозой.

Изначальная «техничность» киноискусства сказывается во всем. Например, любая находка здесь немедленно становится всеобщим достоянием, любое новшество мгновенно осваивается всеми, любой прием берется на вооружение соседями — и все это не носит такого предосудительного характера, как в старых, традиционных искусствах.

Так или иначе, но опора на технику очень быстро обезличивает в кино любое открытие в области выразительных средств, и прослыть здесь стилистом вообще редко кому удается. Отсюда — лихорадочная проба себя в разных направлениях, непрестанное обновление приемов в поисках манящей личной неповторимости.

А техника со своей стороны тоже предлагает постановщикам все новые и новые возможности.

●

Случилось так, что в один и тот же весенний день 1977 года я побывал в Научно-исследовательском кинофотоинституте на сеансе голографического и стереоскопического кинематографа, а придя домой, прочел в только что вышедшем сборнике статей Ю. Тынянова его давнюю работу «Об основах кино».

Признаюсь, эффект «голографичности» был чересчур краток, чтобы проникнуться его эстетическим значением. Кроме того, оказалось, что он слишком локально обусловлен положением моих глаз в пространстве. И я и мой единственный сосед, мы оба, могли рассчитывать на объемность изображения, лишь сидя неподвижно в наших двух обращенных к маленькому экрану креслах, в то время как окружавшие нас люди уже не воспринимали «чуда».

Признаться, стереоскопическое кино оказалось куда более впечатляющим зрелищем, тем более что оно воспринималось всеми находя-

щимися в зале одинаково. Правда, для этого нам пришлось надеть специально выданные очки, которые вдруг напомнили мне, что когда-то в детстве, еще во времена немого, черно-белого кино, я уже побывал на аналогичном сеансе. Теперь же эффект глубины дополнялся цветовыми и звуковыми эффектами, чем голографический фильм пока похвастать не мог.

И все же, знаменательность события очевидна. Голографическое кино, наряду с очковым и растровым трехмерным кино, из области пророчеств и фантазий перешло в область реального экспериментирования и дальнейшего совершенствования. Оно уже существует на деле, и теперь тщетной была бы любая попытка объявить его только аттракционом.

Экран приобрел физическую глубину. Пустое, прежде «мертвое» пространство между экраном и зрителем начинает заполняться действием, становится изобразительным полем и уже взывает к стереометрическому мышлению. Пройдет какое-то время, и в кинотеатрах изображение будет располагаться и за и перед экраном, а реплики персонажей соответственно доноситься из любой точки заполненного действием пространства.

Алиса проникла в «предзеркалье» и открыла там еще одну страну чудес...

Произошло это ровно через пятьдесят лет после того, как Ю. Тынянов, с поражающей нас и теперь эстетической проницательностью, предложил читателям свою теорию кино. Рассыпанные в его статье мысли в большинстве случаев живы и сейчас, в частности, когда он касается проблемы стиля («всякое стилистическое средство является в то же время и смысловым фактором»; «смысловая соотносительность видимого мира дается его стилистическим преображением»; «фабула становится сюжетным членом: через стиль, дающий смысловую атмосферу вещи» и т. д.).

Но в одном Ю. Тынянов заблуждался, и это заблуждение нам теперь, в эпоху НТР, представляется характерным. Он считал, что после того, как кино было однажды изобретено и успело уже окончательно определиться в своей конструктивной сущности (ему казалось, что дело обстоит именно так), техника может только совершенствовать его данности, не затрагивая основ. Кино, по его мнению, вступило в такую стадию, когда уже «не техника наталкивает на искусство», а «самое искусство н а т а л к и в а е т на технические приемы».

Молодым людям сейчас, наверно, покажется непостижимым, как мог такой дальновидный исследователь, во многом опередивший науку о литературе на несколько десятилетий, считать немоту, бесцветность и плоскостность неизменными структурными принципами кинематографа. Как можно было столь решительно отрицать какую бы то ни было возможность усиления экранного правдоподобия за счет звука или цвета или пространственной глубины.

Конечно, многое объясняется тем, что писалось это целых полвека назад и всего лишь через тридцать лет после люмьеровского «Прибытия поезда». И все же...

Звук, размышлял Ю. Тынянов, породил бы «не только хаос ненужных речей и шумов, но он сделал бы неправдоподобной и законную смену кадров». «Вероятно, окрашенные в естественный цвет, натура и человек были бы очень схожи с подлинниками, но громадное лицо на крупном плане, естественно окрашенное, было бы чудовищной и никому не нужной натяжкой, подобно раскрашенной статуе с вращающимися на шарнирах глазами».

И совсем уж зловещим видением представлялись его мысленному взору «выпуклости, сменяемые в монтаже выпуклостями же»: «...выпуклые лица, наплывающие на другие выпуклые лица, показались бы неправдоподобным хаосом из отдельных правдоподобностей».

Хочется еще раз напомнить, что это писалось целых пятьдесят лет назад. Впрочем, в свете нетленности искусства в с е г о пятьдесят лет назад. Как раз в ту пору К. Петров-Водкин создавал свое знаменитое полотно «Смерть комиссара», Д. Шостакович — Первую симфонию, Б. Пастернак — «Лейтенанта Шмидта». А. Фадеев — «Разгром», а сам Ю. Тынянов — «Смерть Вазир Мухтара».

Но вот какая штука — если все эти замечательные произведения, несмотря на их нынешнюю хрестоматийность, и сейчас волнуют новизной чувства, одаряют свежестью художе-

ственных переживаний, то многие созданные почти тогда же фильмы воспринимаются нами теперь как замечательные памятники истории киноискусства. Его великих открытий, его славного прошлого, но все-таки прежде всего как памятники. Потому что это было совсем другое кино.

С тех пор изменились не просто приемы, изменилась сама суть этого искусства, сама логика кинематографического мышления. Однажды возникнув, кино уже было обречено развиваться по своим внутренним велениям. А кроме того, на протяжении пяти десятилетий техника с готовностью предлагала людям свои достижения, которые неминуемо и неотвратимо наталкивали на коренные перемены и в сфере кинематографа.

Конечно, научно-технический прогресс сказался на всех видах искусства. Влияние НТР ощущается и в музыке, и в литературе, и в живописи, и в театре. Но это влияние преимущественно тематическое, идейное, проблемное. Оно почти не затрагивает структурных принципов этих искусств, системы их условностей и ограничений, важнейших элементов их образности, предпосылок их эмоциональности (хотя попыток в этом направлении было множество). Иное дело в кинематографе, где сначала звук, потом цвет, а теперь и объем меняют самый состав «образного вещества», опять и опять соблазняя нас более широким спектром ощущений, более высокой степенью синтеза впечатлений о действительности. Словом, иной субстанцией художественности, иными возможностями познания мира.

Ю. Тынянов был прав, опасаясь, что звук может прийти в противоречие с «законной сменой кадров», что естественная окраска лица во весь экран может оказаться безвкусной (даже такой тонкий постановщик, как Г. Панфилов, не избежал этого греха, обратившись к цвету). Но разве подобные трудности могли стать неодолимым препятствием на пути молодого искусства, когда перед ним открывалась манящая перспектива — апеллировать не только к зрению, но и к слуху людей, а само зрение насытить богатством хроматических восприятий.

Да, монтаж в звуковом кино изменился по сравнению с немым и, может быть, даже утратил свою остроту и стремительность, вынужденный считаться с разговорными ритмами, с логикой диалога, с наличием шумового фона. Но разве он не обрел при этом и новых возможностей, основанных именно на звуковых и словесных ассоциациях и контрастах?

Да, цвет на экране еще и сейчас нередко раздражает нас своей ядовитой анилиновостью, когда мир предстает перед нами раскрашенным, бездумно праздничным, каким-то вызывающе нескромным даже в явлениях природы. Но разве не заявляет о себе постепенно и смысловая драматургия цвета с разнообразием ее колористических оттенков, семантически и хроматически содержательных монтажных переходов, например, от пейзажа к портрету, от пленера к интерьеру, от акварели к графике, от масла к пастели, от «холодных» тонов к «теплым» и обратно? Достаточно увидеть «Древо желаний» Т. Абуладзе, чтобы убедиться в том, что фильм — это картина и что когда это так, то почти каждый ее кадр интересно не только смотреть, но и рассматривать.

●

Разумеется, я остановился здесь на возможностях звукового цветного и объемного кино не для того, чтобы пропагандировать их преимущества, а для того, чтобы вывести из их последовательного появления некую закономерность. Как мне кажется, объективную, во всяком случае, от воли, желаний и вкусов тех или иных кинематографистов не зависящую. Но от генов, заложенных в самом первом люмьеровском кинокадре, и от хода технического прогресса зависящую в огромной степени и почти непосредственно.

Предлагая экрану одно достижение за другим, техника неуклонно толкает киноискусство в сторону все большего и большего жизнеподобия, видимо, отвечая тем самым также и общественной потребности. На этом пути объективно нарастающей иллюзии достоверности самого материала, которым оперирует киноискусство, мы уже не вольны отказаться ни от одного изобретения, вовлекающего в художест-

венное познание мира максимум наших человеческих ощущений и рефлексов.

Не знаю, ждет ли нас в будущем эмоциональная прибавка в виде «ароматического», или «тактильного», или «дегустационного», или даже «психоделического» кино, о чем так любят рассуждать фантасты. Но что любое средство, сулящее нам еще большую иллюзию «естества» в воспроизведении визуальной и акустической фактуры действительности, будет кинематографом быстро и жадно освоено — в этом я не сомневаюсь.

Такова направленность эволюции кинематографа, с которой во всяком разговоре о его стиле, по-видимому, необходимо считаться в первую очередь. Такова, кроме того, уникальная особенность десятой музы, опять-таки в отличие от других муз: ее будущее предсказуемо хотя бы в этом, весьма ограниченном смысле.

Впрочем, нам известны и некоторые другие тенденции развития кино, которые нетрудно экстраполировать в будущее, а тем самым уяснить себе хотя бы приблизительно, куда же идет искусство экрана в смысле стилевых поисков. Я имею в виду взаимоотношения кинематографа с другими искусствами, какими они складывались на протяжении многих лет.

Как известно, кино возникло на скрещении путей живописи, театра и литературы, объединив в себе возможности запечатленного изображения, живого действия и развернутого повествования. Однако вся его последующая и пока еще очень короткая история представляет собой трудный, мучительно трудный и противоречивый процесс. С одной стороны — освоение полученного наследства, а с другой — высвобождение из-под его власти и авторитета для обретения собственного пути. Такова диалектика всякого развития, и тут уж ничего не поделаешь.

Каждому ясно, что в своем становлении кинематограф впитал в себя огромные накопления пластической культуры пространственных искусств, так же как бесценной культуры сценического поведения актера, так же как и всеохватной повествовательной культуры, запечатленной в искусстве слова. Однако объективная задача, стоявшая перед новым, принципиально новым искусством, каким является кино, заключалась-то в другом — в выработке на этой основе собственной выразительной культуры, которая позволила бы ему ответить на новые общественно-эстетические запросы, иначе говоря — обрести полную суверенность.

В таких ситуациях рано или поздно, но обязательно наступает момент преодоления и отрицания прежних связей. В настоящее время наш кинематограф, по-видимому, как раз и переживает такой момент. Он уже достиг той стадии, когда пора избавляться от наследственных пут, когда питательные источники живописи, театра и литературы неминуемо порождают на экране родимые пятна декоративности, лицедейства и чисто словесного (излагающего) принципа мышления.

Впрочем, что касается литературы, то тут я несколько забежал вперед. Тут процесс еще не зашел так далеко и, пожалуй, находится пока на стадии обоюдополезного взаимообмена. Опыты специфически экранного мышления, основанного исключительно на логике киноязыка, еще очень редки и мало доступны зрителю («$8^1/_2$», «Зеркало»). И хотя порок «излагательства», иллюстративности, буквалистского перевода словесной информации в зрительную становится на нашем экране все более ощутимым, принципы литературного повествования, по-видимому, еще долго будут с пользой служить нашему кино.

Тут уместно привести суждение французского теоретика кинематографа К. Метца. Если роман, говорит он, апеллирует к воображению человека, то фильм обращается к его способности восприятия. Показывая вещи объективно, кадр выступает в таком качестве, в каком слово выступить не может. В кино наше воображение не выстраивает, как это имеет место в романе, вымышленную реальность. В кино воображение возникает на основе воспринятой реальности и развивается далее.

Думаю, что К. Метц прав и что вот это «далее» наш кинематограф еще не научился «провоцировать», как важнейший повествовательный компонент. И все же, повторяю, груз «из-

лагательства» не так тормозит развитие киноискусства, как излюбленные нашими сторонниками «поэтического кино» картинность и театральность. Особенно ядовита театральность и вот почему.

С изобретением фотографии живопись сама резко перестроилась. Появление объектива, возможность механического фиксирования реальности, тиражность фотоизображения — все это толкнуло живопись в сторону условности и формотворчества. Она стала более экспрессивной, более субъективной. Она тоже попыталась остановить мгновение и на этом пути открыла для себя неизведанный мир, полный художественного очарования, каким стал импрессионизм с его эстетикой мимолетного впечатления.

И все же, лишенная возможности конкурировать с камерой в передаче натурного сходства живопись объявила и считает по сей день фотографичность своим главным врагом. Так что экспансии со стороны живописи кинематограф может не опасаться. Многому научившийся у нее (композиция изображения, соотношение света и тени, выразительность ракурса, колорит и тональность, портретный психологизм и т. д.), он скорее должен опасаться собственных вожделений такого рода.

Что же касается театра, то тут — обратное влечение. Театр все еще льнет к кинематографу, никак не видя в нем противника. Но боюсь, что и кинематограф проявляет здесь излишнюю беспечность, все еще довольствуясь чисто сценическими формами актерского исполнения, чисто театральными интонациями, пластикой и музыкальными средствами «усиления», идущими от мелодрамы.

Что ни говорите, но, как правило, актер в кино нередко еще — «человек со стороны». Мы гораздо чаще видим на съемочной площадке театральных актеров, снимающихся также в фильмах, чем киноактеров, играющих помимо того в театре. Что ни говорите, но это разные призвания.

(Характерно в этом смысле недавнее признание артиста БДТ К. Лаврова: «Кино — возможность добрать то, чего ты не добрал на сцене, и я не представляю, как от такой возможности отказаться. Поэтому, если предлагают роль, не похожую на те, которые ты играешь на сцене, ты за нее берешься, даже если она и не очень хорошо написана...»)

Во взаимоотношениях современной сцены и современного экрана любопытно проследить их обоюдную тягу от театрального драматизма к драматизму повествовательному. Ведущая роль здесь, конечно, принадлежит кинематографу, хотя на первых порах драматургия кино еще не могла похвастаться самостоятельностью. Какое-то время она развивалась под знаком испытанных долгой сценической жизнью жанров и завершенных фабульных конструкций с отчетливо выраженной интригой, имеющей завязку, кульминацию и развязку, с единством действия, с четкой расстановкой противодействующих сил, с характерами, подлежащими классификации согласно принятым на театре амплуа.

В этом отношении ровесница десятой музы — драматургия Чехова была, если хотите, даже более кинематографична, чем она сама. Во всяком случае, у Чехова в развитии диалога был уже тот скрытый «между словами» непроизнесенный смысл, та покоряющая и подчиняющая зрителя непроизвольность подтекста, которая получила потом соответствие в монтажной магии неизображенного на экране «междукадрового» действия.

Что же касается нынешнего положения вещей, то удаление от драмы, как от родовой формы, и тяготение к драматизму повествовательному — эпическому или лирическому — стали прерогативой не только кинематографа, но, с его легкой руки, и театра. Сценическая интерпретация романов и повестей и даже шире — прозы и поэзии, не боящаяся эпизодичности, кинематографической «квантованности» действия и резких монтажных стыков, приобрела за последнее время все права гражданства.

Не знаю, насколько такое явление органично для театра. По-видимому, тут сказалась даже не столько мода, сколько бедность нашей современной драматической литературы по сравнению с литературой «для чтения». Но факт остается фактом — список втиснутых в форму

сценического представления романов и поэм растет с угрожающей быстротой.

Однако при внешнем сходстве «инсценировка» и «экранизация» совершенно разные явления. И по-разному надо к ним относиться. Во всяком случае, если расхожее выражение «кинематографичность действия» применительно к спектаклю не содержит в себе никакого негативного смысла, то симметричное суждение о фильме, типа, например, «театральное кино», звучит явно осудительно. И, конечно же, не случайно.

Современный кинематограф, и не только наш, но и западный, действительно обязан большинством своих достижений многочисленным экранизациям известных и малоизвестных книг. Он действительно становится с каждым годом искусством повествовательным по преимуществу. Как выяснилось, экрану подвластны все мыслимые способы, формы и объемы повествования. И от первого лица, и от третьего, и философского, и детективного, и комедийного, и трагедийного (тут З. Кракауэр с его запретом на трагедию был уже не раз оспорен), и проблемного, и бытового.

Такие средства, как внутренний монолог, закадровый голос автора, словесный и визуальный поток сознания, контрапункт воспоминания и мечты, зримого слова и вербализованного изображения, свобода мгновенной переброски действия во времени и пространстве, неограниченные ассоциативные возможности и т. д. и т. п. — все это делает современный кинематограф Великим Повествователем.

И это — вторая генеральная тенденция развития экранного искусства.

На фоне этих двух закономерностей — неуклонного сближения кинематографа с формами самой жизни и превращения кинематографа в универсальное повествовательное искусство — разговор о стиле в кино только и может приобрести необходимую конкретность.

●

Существуют ли направления в нашем кино? Думаю, что это один из самых каверзных вопросов для кинокритика. Но в разговоре о стиле и стилях без него не обойтись. Трудность заключается в том, что наиболее известных и прославленных наших режиссеров, таких, как С. Бондарчук, С. Герасимов, С. Ростоцкий, Л. Кулиджанов, Ю. Райзман, И. Хейфиц, мы привыкли характеризовать — и, видимо, не случайно — не с точки зрения стиля как такового, а применительно к другим «параметрам»: тематическим, жанровым, проблемным и т. д.

Тем не менее перед нами, несомненно, направление, объективно сложившееся на основе единства эстетических взглядов. Я подчеркиваю — объективно, ибо ощущение творчества у каждого из этих режиссеров и многих других, примыкающих к ним, очевидно, настолько индивидуально, что подобные типологические скобки, предвижу, вызовут с их стороны протест.

И все же тут прослеживается принципиальная общность. Прежде всего это отчетливо выраженный реалистический кинематограф, опирающийся на литературу и не скрывающий своей генетической зависимости от нее. Это особый, если можно так сказать, визуально-литературный тип художественного мышления. Кроме того, это кинематограф, который по праву называют социологическим и социально-психологическим, ибо таков главный познавательный аспект, культивируемый здесь. (Любопытно, что и недостатки тут тоже присущие литературе — беллетристичность, иллюстративность.)

И наконец, это кинематограф в той же мере режиссерский, в какой и актерский. В том-то и дело, что вопреки распространенному представлению режиссеры этого направления ни в ком и ни в чем не «умирают». Ни в сценаристе (тем более что почти все названные мастера являются приверженцами авторского кино), ни в операторе или художнике (с чем мы сталкиваемся в «поэтическом кино»), ни в равнодушной камере (которая у сторонников документализма все же иной раз узурпирует роль повествователя, как это случилось недавно с Г. Шенгелая в его фильме «Приди в долину винограда»), ни в композиторе, ни в монтажере, ни... в директоре картины (а ведь бывает и такое!). Нет, здесь режиссер не «умирает» даже в актере, ибо хотя и ценит в нем главного по-

средника между собой и зрителем, но все же предпочитает ж и т ь в картине.

Это направление рядом с двумя другими, о которых сейчас пойдет речь, может показаться нейтральным именно с точки зрения стилевой выраженности, с т и л ь н о с т и. И действительно, пародистам тут нечем поживиться — ничего специфического, бросающегося в глаза, никакой острой характерности, никаких излишеств и крайностей. Интонация — вот что тут надо отличать, но ее-то как раз и трудно ухватить. Зато не в пример своим соседям с обеих сторон — «поэтическому кино» и кино «под документ» — это «бесстильное» направление обнаруживает удивительную выдержку и стабильность, редкостную неподверженность скоротечным поветриям моды, хотя и ассимилирует с пользой кое-что из открытий, совершаемых рядом.

Теперь — о соседях.

Свойства метафорического киноязыка так же, как и принципы хроникальной стилистики, были открыты классиками нашего кинематографа еще в двадцатых годах. В шестидесятых годах они были переоткрыты вновь, и вот уже лет пятнадцать или даже больше «поэтическое кино» и кино «под документ» выясняют между собой отношения, расходясь все дальше и дальше в противоположные стороны. В настоящее время о них можно говорить, как о двух фланговых направлениях в развитии современного кинематографа.

Любопытно, что процесс поляризации режиссерских тяготений по принципу «поэзия или проза» втягивает в себя и тех художников, для которых творческим ориентиром является нечто совсем иное, а именно— их приверженность к другим искусствам, либо к определенным жанрам или даже к определенному жизненному материалу. Например, к поэтическому флангу все теснее подтягиваются режиссеры-романтики — Н. Мащенко, А. Хамраев, так же, как режиссеры, видящие для себя образец выразительности в живописи и театре — Ю. Ильенко, Л. Осыка.

Романтики всегда ценили яркую метафору, пышную гиперболу, декламационное начало, и их тяга к «поэтическому кино» естественна. То же можно сказать и о почитателях станковизма, оперной декоративности или костюмной экзотики на экране. Что касается приверженцев мелодрамы или стилизаторов всех видов (под старину, под гравюру, под лубок, под фольклор и т. д.), допустим, как А. Митта, то они примыкают к «поэтическому кино» лишь постольку, поскольку сам характер их условностей в этом лагере относительно уместней, нежели в двух других.

Сложнее обстоит дело с режиссерами, которые разрабатывают «притчеобразные» сюжеты и потому дорожат возможностью выхода в сферы тотальной символики. Таковых можно встретить как здесь, так и среди «документалистов». Ведь символ «есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа» (С. Аверинцев). Поэтому, например, символика Б. Мансурова в «Рабыне» (акцент на образную многозначность) относится к «поэтическому кино», а символика Л. Шепитько в «Восхождении» (акцент на органичность мифа) возникает из документальной стилистики.

Кто же из режиссеров, которые, не будучи последовательными и убежденными, то есть «чистыми» сторонниками документальности (столь дорожащими иллюзией полной непредумышленности всего происходящего на экране, иллюзией факта, случайно выхваченного из потока жизни), тем не менее все же тяготеют к «документу»?

Во-первых, это постановщики, испытывающие на себе — не всегда осознанное — влияние телевидения, к примеру, Т. Лиознова, В. Жалакявичус, В. Мельников, С. Кулиш. А во-вторых, те, кто разрабатывает весьма популярный ныне в кино жанр игровой исторической хроники — либо эпизодически (Ю. Карасик — «Шестое июля»), либо систематически (Ю. Озеров — «Освобождение», «Солдаты свободы»). Ну и, конечно, многие другие режиссеры, как только они сталкиваются с материалом войны.

В этом смысле подлинная фронтовая хроника, извлеченная из фильмотек и архивов и послужившая материалом для множества неигровых фильмов, смонтированных на протяжении последних тридцати пяти лет, стала неза-

метно для нас властным стилеобразующим фактором. Например, из-за нее нам до сих пор кажутся неправдоподобными цветные фильмы о войне. Характерно, что три недавние картины, где действие относится к тому времени — «Восхождение» Л. Шепитько, «Двадцать дней без войны» А. Германа и «Венок сонетов» В. Рубинчика, намеренно и убежденно возвращают нас к черно-белому экрану и хроникальной изобразительности.

К психологической документальности вслед за И. Авербахом тянутся, пожалуй, такие серьезные «прозаики», как литовский режиссер Р. Вабалас, армянский режиссер Б. Оганесян и некоторые молодые режиссеры, столь многообещающе заявившие себя на молодежной тематике — отчасти С. Соловьев, в большей мере — Д. Асанова и Б. Фрумин. Но в отличие от военной темы тема формирования юношеского характера вряд ли имманентно несет в себе какую-то четко выраженную стилевую потребность. Почему, например, картины о молодых людях, поставленные Э. Ишмухамедовым и Р. Батыровым, в отличие, допустим, от «Семейной мелодрамы» Б. Фрумина заставляют числить себя по разделу кинематографической поэзии, а не прозы?

Казалось бы, более естественным было бы обратное — ностальгическая нота у Б. Фрумина должна была породить повышенную экспрессию, а фактура подчеркнуто современной жизни у Э. Ишмухамедова располагала к хроникальному аспекту. Ан нет! Я нарочно останавливаюсь на этом моменте, чтобы подчеркнуть, насколько сложны и прихотливы связи между материалом, тематикой, жанром, с одной стороны, и стилем — с другой. Они, конечно, есть и не могут не быть, но едва ли не каждый раз другие. Во всяком случае, не ищите здесь прямых соответствий, потому что определяющим моментом стиля всегда будет в конечном счете индивидуальность художника.

Но даже произнеся эту успокоительную сентенцию, я все-таки продолжаю думать о том, почему же при явной тематической общности возникает такая же явная стилевая разнонаправленность? (Видно, мы уж приучены к поискам детерминации всюду и везде.) Ну, хорошо, допустим, «ретро-задача» у Б. Фрумина (действие в «Семейной мелодраме» происходит в пятидесятых годах) обязывала его к скрупулезному воссозданию всей атмосферы того времени, и тут документальность оказалась незаменимой. Но ведь есть какая-то объективная обусловленность и у поэтической стилистики Э. Ишмухамедова. (Только ссылкой на «лирический настрой» здесь не обойтись.) Чем же ее объяснить? Тем, что узбекское искусство, как и искусство других союзных республик, все еще тесно связано с фольклорной основой, с фольклорной традицией, для которой, конечно же, необходим, как было когда-то сказано, «тропический климат» (от слова «троп»)?

Да, наверно, и так можно ответить на этот вопрос. Действительно, «поэтическое кино» стало наиболее заметным явлением, например, в Молдавии, в Казахстане, в республиках Закавказья и в Средней Азии. Однако... Однако и с этим обобщением все не так просто. Ведь почему-то же для грузинского кинематографа семидесятых годов эта стилевая струя вовсе не характерна. Ни для Р. Чхеидзе, ни для братьев Шенгелая, ни тем более для О. Иоселиани, которого я лично склонен считать в настоящее время самым последовательным и радикальным сторонником этого принципа художественного познания жизни («скрытая камера», непрофессиональные исполнители, отвращение к павильону, монохромность и т. д.).

Да и киргизский кинематограф в лице Т. Океева и Б. Шамшиева тоже демонстрирует притягательность скупого, сдержанного повествования, когда объективно фиксирующее, почти протокольное начало как раз и становится источником сильного эмоционального воздействия на зрителя. И сколько бы Т. Океев ни декларировал свою непосредственно фольклорную родословную, сколько бы ни заявлял себя нейтралом в споре поэзии и прозы, объективно-то он «прозаик», а Б. Шамшиев — в прошлом документалист не только по стилю, но и по жанру — тем более. Их образная суть куда ближе, например, к Л. Шепитько, нежели, допустим, к Ю. Райзману, позиция которого, наверно, действительно нейтральна просто потому, что он очень далек от этого спора.

Видимо, «поэтико-этнографическая» взволнованность на экране и в самом деле коррелирует с фольклорной традицией. Что же касается игровой хроникальности, то, очевидно, не случайно этот стиль уверенно заявляет себя преимущественно там, где наличествует подлинно реалистическая, подлинно современная литература, как это наблюдается в Киргизии, в Грузии, в Литве. Видимо, этот стиль предполагает определенный уровень зрелости общей повествовательной культуры, и проза экрана пока еще во многом есть функция прозы литературной.

Речь идет, разумеется, не о качестве сценариев, а о самой логике прозаического мышления, основанной на совсем иных принципах, нежели те, что предлагает, а иногда и навязывает фольклорная традиция. Современная проза приносит с собой ту систему обоснований и связей, которую уже не может дать фольклор с его произвольным потоком событий, с его «вдруг, откуда ни возьмись», «в некотором царстве, некотором государстве» и прочими сказочными и сказовыми условностями. Кинематографу, искусству технического века, они противопоказаны. Современная же проза, так или иначе, сообщает ему необходимую систему пространственно-временных координат, причинно-следственных связей, социальных и психологических мотивировок.

Так приходит на экран совсем иной поток жизни, и зрителю задается совсем иная задача — сквозь якобы хроникальную, якобы случайную череду событий почувствовать и понять истинное устройство бытия. Экспрессивное, «приподнятое», броско живописное, театрально-пафосное, словом, поэтическое кино, опирающееся в основном на фольклорную традицию, позволяет себе такими задачами пренебрегать. По своей тенденции это — кино условной, экзотической социальности, условных обстоятельств. Зато безусловной красивости. Достаточно посмотреть «Табор уходит в небо», чтобы убедиться в этом.

И когда я думаю о судьбе О. Иоселиани, о том, что дает ему силы и уверенность вопреки всем невзгодам отстаивать свою линию в киноискусстве, то прихожу к выводу, что бесстрашие его стиля — не что иное, как реакция реализма на те псевдоромантические, квазипоэтические фильмы с кинжалами и бурками, которыми еще не так давно славилось грузинское кино. В этом контексте я даже готов истолковать фильм А. Германа «Двадцать дней без войны» как прямую полемику с «Романсом о влюбленных» А. Михалкова-Кончаловского.

Хочу ли я тем самым сказать, что документальное начало в игровом кинематографе органичнее, а значит, и предпочтительнее, чем поэтическое кино?

Да, хочу.

●

Можно с уверенностью предсказать, что в дискуссии о стиле современного кинематографа, которую начала редакция «Искусства кино», лейтмотивом прозвучит вполне благоразумная мысль о том, что не следует рассматривать наличие разных стилевых пристрастий как конфликтную ситуацию. Во-первых, многообразие стилей — явление уже само по себе благотворное. Во-вторых, даже противоположные стилевые позиции таят в себе возможность синтеза. А синтез — это всегда хорошо, во всяком случае примирительная золотая середина всегда лучше враждующих крайностей.

Однако, как мне кажется, смысл подобной дискуссии не в заведомом примирении сторон, а в обосновании пристрастий и выяснении отношений. А для этого не грех кое-что и заострить. Что же касается благонамеренного здравого смысла, то в нем никогда не было недостатка. Только не всегда он проясняет картину, а иной раз, смягчая разногласия, смазывает истинные противоречия.

Не так давно в печати промелькнула вполне справедливая, на первый взгляд, рекомендация Т. Океева, который искренне хотел бы примирить на нашем экране документальность и поэтичность. «В самых что ни на есть прозаических по материалу вещах обязательно должна присутствовать поэзия, — советует он. — Мысль художника должна взлететь. «Чистая» проза без капельки поэзии, без поэтического взлета — это все равно что нитка без иголки».

Ах, эта капелька поэзии для взлета! Разве

истинная, то есть выразительная, художественная проза не бывает поэтична «сама от себя»? Разве «Лютый» его же, Т. Океева, не захватывает, не волнует зрителя, прекрасно обходясь без этой, якобы спасительной гомеопатии?

Очевидно, тут надо понять простую вещь: существует природная поэзия экрана и ее не следует путать с «поэтизмами», бумажными цветами поэзии, которые в качестве украшения так охотно втыкаются в картонный контекст. И, как видно, многих обманывают. Речь-то идет о пороке пустого красноречия, подменяющего собой познавательно-этическое напряжение мысли. О бесплодности кинематографических тропов, когда они не становятся средством художественного постижения мира, а торчат из контекста для пущего эффекта.

К сожалению, в кинематографе не существует такого термина, который соответствовал бы понятию «литературщина». А нужда в нем становится все более настоятельной. В том-то и дело, что под видом «поэтического взлета» экран все чаще преподносит нам цветистую риторику, претенциозную «кинематографщину», этакий «пейзаж с дымкой», как говорил Г. Козинцев. «Сделайте нам красиво!» — все еще просит иной зритель, находясь под впечатлением «Королевы Шантеклера» и «Есении». И ему делают....

Пришла пора отдать себе отчет в том, что «поэтическое кино», истоки которого для всех нас освящены гением Довженко с его незабываемой «Землей», в наши дни все больше и больше сбивается на бездумную декламацию, на мнимость чувств и выспренность страстей. Как это ни парадоксально, но на пути к истинной поэзии, к мыслящим эмоциям нынешнее «поэтическое кино» стало препятствием. Возникла чрезвычайно противоречивая и во многом драматичная ситуация, в которой следует разобраться, если мы хотим двигаться дальше.

Когда А. Тарковский поставил «Иваново детство», восхищенные критики дружно зачислили его по линии поэтического кино. Для этого картина давала достаточно оснований, а кроме того, поэтическое кино тогда считалось «ведущим». Но вот прошло несколько лет, и А. Тарковский, готовясь к постановке «Андрея Рублева», опубликовал широко известную ныне статью «Запечатленное время» [1] — один из интереснейших творческих манифестов в современном кинематографе.

В этой статье А. Тарковский говорил о том, что его «особенно раздражают претензии нынешнего «поэтического кино», приводящие к отрыву от факта, от реализма времени, рождающие вычурность и манерность». Речь шла не о каких-то частностях экранного искусства, а о его природе, о его основополагающих принципах. «Поэтическое кино, — уже тогда предупреждал А. Тарковский, — как правило, рождает символы, аллегории и прочие фигуры этого рода, а они-то как раз и не имеют ничего общего с той образностью, которая естественно присуща кинематографу».

Какова же позитивная программа А. Тарковского? «Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях»,— вот в чем заключалась для него главная идея киноискусства. Не вообще — время, а «время в форме факта»!

Читая сейчас, через десять лет после опубликования, эту статью, убеждаешься в том, что многие высказанные здесь мысли не только стали теоретическим обоснованием всего направления игрового документализма в нашем кинематографе, но и получили убедительную реализацию в творчестве самого художника. «Если угодно, одна из важнейших условностей кино в том и состоит, что кинообраз может воплощаться только в фактических натуральных формах видимой и слышимой жизни», — прокламировал А. Тарковский, и мы находим подтверждения этого тезиса и в его погруженных в прошлое размышлениях на тему художник и народ («Андрей Рублев»), и в его философских раздумьях о будущем науки («Солярис»), и в его исповеди сына века, столь противоречиво и сложно отраженной в «Зеркале».

Это не значит, что из творчества А. Тарковского начисто исчезли метафоричность, иносказательность, даже символика, ибо в той или иной степени таковы атрибуты всякого образного, а следовательно, многозначного мышле-

[1] «ИК», 1967, № 4, стр. 68.

ния. Но в отличие от «поэтического кино» с его прямой и самоцельной установкой на цветистость киноязыка, на выспренность как синоним образности у А. Тарковского «тропы» возникают в самодвижении познающей мысли естественно и необходимо.

А. Тарковский не боится поэзии на экране, а прямая опора на стихи в «Зеркале» не могла не потребовать от него и адекватной изобразительной поэтики. (Кстати, с его легкой руки теперь стали приправлять самыми изысканными стихотворными текстами любые киносюжеты — от новогодних любовных водевилей до борьбы бригады сталеваров за эффективность плавки. Вообще, нынешняя экспансия словесной поэзии на экран — это тоже явление стиля. Зритель все чаще и чаще слышит и в кадре и за кадром «голос» поэта, начиная от Фирдоуси — я имею в виду цикл фильмов, поставленных Б. Кимягаровым по «Шахнаме», — и кончая Б. Ахмадулиной, привлеченной В. Рубинчиком к созданию картины «Венок сонетов». Впрочем, тема эта, по-видимому, заслуживает специального исследования.)

Характерно, что по своей внутренней структуре фильм Тарковского есть не что иное, как лирическое стихотворение, с тем, конечно, существенным отличием, что перед нами пример не словесного, а прежде всего визуального, именно зрелищного мышления. Рассказывая «о времени и о себе», художник не перелагает сценарий, а мыслит зримыми образами, картинами жизни, пластикой, кадрами, каждый из которых являет здесь собой, пользуясь выражением Ю. Тынянова, «такое же единство как... замкнутая стиховая строка».

Не будучи «поэтическим кино» эта картина режиссера полна поэзии именно в тыняновском смысле, благодаря «особой т е с н о т е с о о т н о ш е н и я» всех элементов звукозрительного ряда. Как известно, Ю. Тынянов первым уловил такую связь поэзии с экраном. Смысл стихового слова, отмечал он, иной по сравнению с прозой. В стихах все, даже незаметные, второстепенные слова нашей речи становятся «необычайно заметны, значимы». «Так и в кадре, — говорил он, — его единство перераспределяет смысловое значение всех вещей, и каждая вещь становится соотносительна с другими и с целым кадром».

Вот эта неожиданная значимость обычных фактов, попавших в поле зрения лирического героя А. Тарковского, энергия их взаимоотражения и делают его исповедь явлением экранной поэзии. Активность скрытых связей биографического и исторического, интимного и социального, возможная, казалось бы, только в стихотворной лирике и в музыке, возникает тут из внезапных ассоциаций и смелых монтажных сопряжений. Перед нами зримость самого процесса жизнечувствия и миропонимания.

Итак, манифест «Запечатленное время» отнюдь не связал А. Тарковского по рукам и ногам, как это иной раз бывает. Режиссер остался свободен и независим в своем выборе, его мысль и сейчас пребывает в постоянных борениях. В чем-то он, конечно, меняется от фильма к фильму. Но однажды, решительно отринув от себя «нищенскую символику» и велеречивую, якобы что-то в универсуме обобщающую «поэтическую условность», он в главном верен избранному курсу. Его стилевой доминантой по-прежнему является материя действительности, организованное в соответствии с формами самой жизни наблюдение фактов во времени.

Если, готовясь к «Солярису», он говорил: «Единственное, что мне нужно от актера, чтобы он оставался собой в предлагаемых обстоятельствах и, боже упаси, не начал бы что-то играть, придумывая образ», то и теперь А. Тарковский не скрывает своего художественного монизма. Он твердо намерен исключить из своего творчества «все то, что принято называть «поэтической атмосферой» фильма». И что по-прежнему является предметом особых стараний многих его коллег.

Некоторые склонны видеть в такой позиции прямое следование кракауэровской концепции кинематографа, учению о физической реальности как о главном объекте киноискусства. Собственно, из Кракауэра часто выводят и все направление кинематографа «под документ», основываясь на известном тезисе немецкого теоретика о фотографической природе кинофиль-

ма (что действительно во многом определяет поэтику «документалистов»).

Однако, признавая этот тезис справедливым, наши сторонники игрового документализма очень далеки от выводов, которые делал отсюда З. Кракауэр. Он считал, что наряду с фотографией кино является единственным искусством, сохраняющим свой «сырой материал» в нетронутом виде. А раз так, то фильмы «привязаны» прежде всего к внешней оболочке вещей, и, по его мнению, они тем кинематографичнее, чем меньше уделяют внимания идеологии, духовной жизни человека.

Надо ли говорить о том, что А. Тарковский не только не имеет ничего общего с этой кракауэровской догматикой, но что весь его творческий путь и есть опыт проникновения с помощью камеры в жизнь человеческого духа, в глубины человеческого сознания.

●

Стиль — это забвение всех стилей.
Ж. Ренар

Всякий стиль в искусстве начинается с личной оригинальности, с неповторимости индивидуального творческого вклада в общее дело. Всякий стиль со временем утрачивает эту свою личностную специфику, свою взрывчатую новизну и либо позволяет единомышленникам примкнуть к себе, либо сам покорно втягивается в их толпу, нестройно бредущую через множество препятствий в сторону манящей канонизации. Всякий стиль возникает, как одиночный бунт и дерзкий порыв, как нечто из ряда вон, и, постепенно утверждая себя в тяжкой борьбе, приходит к тому, что становится предметом подражания, объектом типологических обобщений и классификаций.

В своем исходном качестве новый стиль неизбежно сталкивается с настороженным недоверием. В своем позднем проявлении он как бы приобретает право на диктаторские замашки и претендует на нормативную обязательность.

Такова диалектика смены стилей, такова логика художественного движения. Это непостоянство эстетических тяготений можно было бы счесть весьма грустным уделом искусства, если бы не одно обстоятельство. Даже достигнув стадии канонизации, то есть исчерпав свои ресурсы, даже тщетно пытаясь навязать себя, свой устав в уже изменившихся условиях, «затухающий» стиль, если только прежде он был сильным, не исчезает бесследно в Лете. Он продолжает «присутствовать» в искусстве и обязывает считаться с фактом своего былого значения как с эстетической традицией.

Да и вообще, во всяком творческом акте, в каждый данный исторический момент, в снятом виде содержится вся история стилевой борьбы данного рода и вида искусства. Ее страсти, ее запоздалые сполохи так или иначе входят в состав нарождающегося стиля, пусть даже полемически.

В кинематографе с его бурными темпами развития и скоротечностью процесса перманентного обновления это стилевое полемическое последействие легко спутать с фактами подлинно органичного стилеобразования. Думаю, что принципы «поэтического кино» в том виде, в каком они проявились в последнем фильме Э. Лотяну, могут служить примером такого последействия. С моей точки зрения, это — вчерашний день кинематографа.

Могу ли я сказать, что кино «под документ» и только оно — его завтрашний день? Разумеется, нет. Но этот стиль больше других соответствует фотографической природе кинематографа, его изначальной фиксирующей сущности, его имманентной хроникальности. Его способности познавательно констатировать окружающий мир. И от этого художественному кинематографу никуда не уйти, разве что только в мультипликацию.

Жизнеподобие, достоверность, натуральность — такова неизбежность киноискусства, пока оно создается с помощью объектива и микрофона.

А пока четко просматриваются три направления. И выход в свет таких картин, как «Они сражались за Родину», «Табор уходит в небо» и «Двадцать дней без войны», — наглядное тому свидетельство. Каждая из них интерпретирует в своем духе не только изображаемую действительность, но и пути дальнейшего развития киноискусства.

Евгений Аб

Лицо и лица

Альгимантас Масюлис и его роли

Альгимантас Масюлис — из тех актеров, кого узнают моментально, как бы ни меняли его грим и костюм. Да и облик его в нашем кино относительно стабилен. Блондин с холодными голубыми глазами на крупном, скульптурно вылепленном лице. Его рослая, атлетического сложения фигура выделяется в любом окружении. Снимается Масюлис много и в разных ролях. Не пренебрегает и совсем крошечными. Ради удовольствия сняться у Жалакявичуса может появиться на экране буквально на несколько секунд. Но такие «выходы» Масюлису явно не показаны. Лицо в толпе — не его удел. Появляясь на мгновение, он неизменно возбуждает к себе интерес. Невольно ждешь продолжения: не может, не должен такой персонаж быть проходным.

Это в кино. А в театре им сыграно больше восьмидесяти ролей, и тут уж никаких ограничений — ни типажных, ни жанровых. Почти тридцать лет работы Кого только ни приходилось играть — героев и злодеев, старых и молодых, главные роли и эпизодические, в трагедиях и водевилях. Десятки разнохарактерных и разномасштабных сценических героев Масюлиса невозможно выстроить в единый жанровый, тематический, социальный или иной какой-нибудь ряд.

Масюлис — паневежец послевоенного поколения. Вот что рассказывает о себе он сам:

— Начало у меня было неромантическое. Я пришел в театр в поисках работы. Все равно какой. Чтобы по вечерам ходить в среднюю школу. О театре как о профессии не смел и мечтать. Настраивал себя на совсем иные области — медицину, археологию, архитектуру. С 1939 года наша семья жила в Вильнюсе. Я много читал. И о театре читал, но бессистемно, все, что попадалось под руку. И в школьных спектаклях играл, но о профессии актера не думал. Да и время было тяжелое — война. Нужно было о заработке заботиться, семье помогать. Нужно было встать на ноги и получить образование.

Вот с таким настроением я и пришел в сорок восьмом в Паневежисский театр. Мильтинис меня осмотрел внимательно. Полушутя, полусерьезно сказал: «Зачем тебе идти в канцелярию, поступай лучше в студию. А там посмотрим». Больше он ничего не обещал, но моя судьба решилась в эту минуту.

Поступил в студию. Вскоре его стали выпускать в массовках на сцену. Понемногу и эпизоды начал играть. Осваивался постепенно. Свой первый эпизод особенно запомнил: мистер Симпсон в пьесе Евгения Петрова «Остров мира». Ему было семнадцать, а играть нужно было старика. Гротескный персонаж, человек с характером. Правда, совсем без реплик. Время от времени миссис Симпсон обращается к мужу за подтверждением: «Не правда ли?» А он отвечает неопределенным «кхмкхм». Потом пошли «голубые герои»... К счастью, эта полоса миновала довольно быстро. На шестом году сыграл Треплева в «Чайке». За ним пришли и острохарактерные роли. Играл много, жаловаться не приходилось. А тут подошел «Волынщик из Стракониц» — первый большой успех. Масюлис играл Кресалу, студента. Роль сложная, требует большой подготовки, и пластической и музыкальной — это был музыкальный спектакль. Вот тут-то годы учебы в студии дали наиболее ощутимый результат. После Кресалы сыграл Ракитина из «Месяца в деревне», Альмавиву в «Севильском цирюльнике». Были и другие роли. Сначала в театре, а потом и в кино...

●

Качественный сдвиг, происшедший в литовском кино на рубеже пятидесятых и шестидесятых годов, время, которое принято считать датой рождения литовской кинематографии и которое породило целую плеяду новых талантливых режиссеров, имели и то немаловажное значение, что дали возможность «всесоюзному зрителю» познакомиться со многими крупными актерскими индивидуальностями. Некоторые из них, как Б. Бабкаускас, В. Бледис, Ю. Мильтинис, снимались и прежде. Но именно в связи с фильмами — «Адомас хочет быть человеком», «Живые герои», «Хроника одного дня» В. Жалакявичуса; «Канонада» А. Жебрюнаса и Р. Вабаласа; «Чужие» М. Гедриса; «Шаги в ночи» Р. Вабаласа имена этих крупных литовских театральных актеров вошли в привычный кинематографический обиход.

Кинематографическая деятельность Масюлиса в этот первый период связана почти исключительно с фильмами Жалакявичуса. Дебютировав в «Утопленнике» (нужно сказать, что за год до «Утопленника» Масюлис сыграл эпизод в картине «Игнотас вернулся домой», но сам актер своим кинематографическим дебютом считает именно участие в одночастевке Жалакявичуса), затем сыграл бармена в фильме «Адомас хочет быть человеком» и центральные роли в «Хронике одного дня» и «Никто не хотел умирать».

Масюлис — ровесник литовского кино. Молодые режиссеры, ставившие в конце пятидесятых — начале шестидесятых свои первые картины, видели в нем не только актера значительной творческой индивидуальности, способного в работе к полной самоотдаче, к активному соавторству, но и единомышленника. Масюлис пришел в кино не просто высоким профессионалом, воспитанным театральной культурой. Он пришел в кино со своим миропониманием, со своим ощущением насущных задач литовского кинематографа. В «Утопленнике» и «Адомасе» он лишь щедро отдавал накопленное за время работы в театре. Потом началось то, что связывается теперь в нашем сознании с именем киноактера Масюлиса, то, что стало открытием и достоянием исключительно кинематографа. На этом пути были и издержки, и взлеты, и падения. Но это свой, отличный от театра, путь.

●

> Репортер. Над чем Вы работаете?
>
> Брехт. Над комедией «Человек есть человек» [1]. Речь там идет о техническом перемонтировании одного человека в другого с вполне определенной целью...
>
> Репортер. И в результате возникает, вероятно, идеальный человек?
>
> Брехт. Нет, не слишком.
>
> *Б. Брехт, 1926*

Началось все с типажа. В «Адомасе» был бармен — скользкий, угодливый и холодный. С прозрачными рыбьими глазами. Он жил ка-

[1] «Mann ist Mann». В русском переводе — «Что тот солдат, что этот».

кой-то глубоко спрятанной от окружающих внутренней жизнью, которая лишь угадывалась за внешним автоматизмом хорошо заученных движений, за невидящим взглядом, тупо уставленным в пространство. Угадывалась цепкость хищника, высматривающего добычу, характер человека, который своего не упустит — только бы случай подвернулся. Точность и скупость и вместе с тем выразительность исполнительских средств сразу определили направление актерских поисков Масюлиса в кинематографе.

Но кино — не театр. Тут все иначе. В кино чаще верят лицам, чем характерам. А отмеченное печатью значительности лицо Масюлиса имело четкие опознавательные приметы определенного человеческого типа. При всей индивидуальной неповторимости внешность этого актера уложилась в экранный стереотип «умный и сильный враг». Таким образом в зрительском представлении лицо Масюлиса на многие годы связалось с лицом типажа антигероического. В театре он играл разные роли. В кино — почти всегда «злодеев».

«Злодеи» Масюлиса — особой породы. Люди, предавшие себя. Пошедшие на компромисс с совестью. Умные, интеллигентные, в меру циничные, в меру импозантные и нередко при этом жалкие. Это не злодеи в традиционном смысле. Классические злодеи, промышляя топором и кинжалом, были злодеями по натуре, по призванию. Или же «злая судьба» делала «благородным» разбойником хорошего человека.

Двадцатый век породил тип человека, начисто лишенного черт «запрограммированного» злодейства, без выраженной патологии или наследственной тяги к убийству. «Перемонтированный человек» — если воспользоваться выражением Брехта. Иначе говоря, тот, кто не сумел вовремя сказать «нет». Кроткий Гэли Гэй из драматической притчи Брехта был превращен в «человекообразную боевую машину». И не порочные склонности и не врожденная агрессивность сделали его злодеем. А время, когда самые страшные преступления совершаются не кровавыми убийцами, а людьми-автоматами.

Экранный герой Масюлиса выполняет драматургическую функцию злодея именно такого типа. Сначала в кинематографе Масюлиса этот характер был ограничен четкими национально-временными рамками. Литовец времен минувшей войны, пошедший на сотрудничество с нацистами: переводчик гестапо Кузьминскис из фильма «Шаги в ночи» и поэт Мечис в картине «Ночи без ночлега».

Мечис — жертва. Пособничество переводчина Кузьминскиса осознанно и активно. С его непосредственной помощью посылаются на смерть сотни людей. Но оба они — люди компромисса, злодеи поневоле. Драматургически Кузьминскис не играет сколько-нибудь существенной роли в картине о восстании заключенных каунасского IX форта. Он персонаж второго плана. Из тех, кого зритель забывает быстро. А иной раз — просто не замечает. Высокая фигура в кожаном плаще лишена привычной для Масюлиса характерности. На общих планах актер узнается с трудом. Его внеиндивидуальный облик дополняет почти вдавленная в голову, плоская шляпа, которая словно расплющивает черты лица, делая его безликим.

Он угрюм и неразговорчив. В пепельно-серой, сумрачной атмосфере фильма Р. Вабаласа и И. Грицюса герой Масюлиса стал как бы элементом мрачного пейзажа, необходимой деталью хорошо отлаженной машины уничтожения. Но машина иногда все же давала перебои, и тогда индивидуальность торжествовала над серийностью, человек — над дьявольским механизмом. Но к герою Масюлиса это отношения не имело. В одной из рецензий того времени говорилось, что Кузьминскис Масюлиса — это развитие характера бармена («Адомас хочет быть человеком») в новых исторических условиях. Едва ли. Такие сопоставления всегда рискованны, а тут еще — и при полном различии психологических типов этих героев. Бармен — хищник по натуре, такой приспособится к любой ситуации. В «Шагах в ночи» Масюлис играл не столько определенного какого-то человека, сколько обобщенный человеческий тип, человека со сломленной волей и судьбой. Но

законченный, отчетливо выраженный характер сыграть не удалось, на это недоставало драматургии.

Мечис («Ночи без ночлега») — человек другого склада. Возможно, он личность одаренная и, уж несомненно, неглупая. Масюлис щедро наделил его своим шармом. Он ителлигент — и не в первом поколении.

История, которая приключилась с Мечисом, стара, как мир, Мечис — против политики, против всяких лозунгов, он — за чистое искусство. Но политика не обошла и поэта. Не сказав вовремя «нет», новый герой Масюлиса тоже позволяет себя «перемонтировать». Его падение складывается из множества мелких, даже поначалу ничтожных компромиссов с совестью. Но следуя один за другим, они означают его неуклонное движение вниз. И хотя Мечис продолжает себя обманывать: ничего не происходит, нужно только сохранить личность, уже поздно... Естественное завершение характер Мечиса получает в сцене, где два поэта — Монтвидас и Мечис — ждут приговора в тюремной камере. Ради спасения жизни достаточно подписать гитлеровское воззвание. Здравомыслящий герой Масюлиса не колеблется. На его всегда ровном лице не читаются ни смертельная тоска, ни душевное смятение. Ведь главное — выжить.

Фильм А. Араминаса и Г. Карки «Ночи без ночлега» вышел в 1966 году, когда были позади и Кузьминскис и Венцкус из «Хроники одного дня». «Хроника одного дня» прошла по экранам страны, но фильм считался «трудным», прокатного успеха не имел. И все же актер был замечен, приглашен в другие картины, на другие студии. Так что авторы «Ночей» отдали Мечиса именно Масюлису без какого бы то ни было риска, с полной гарантией на успех. Масюлис ожидания оправдал, но для него самого эта роль означала лишь закрепление на завоеванном плацдарме, иной вариант уже известного характера. И вариант, увы, как оказалось, не последний.

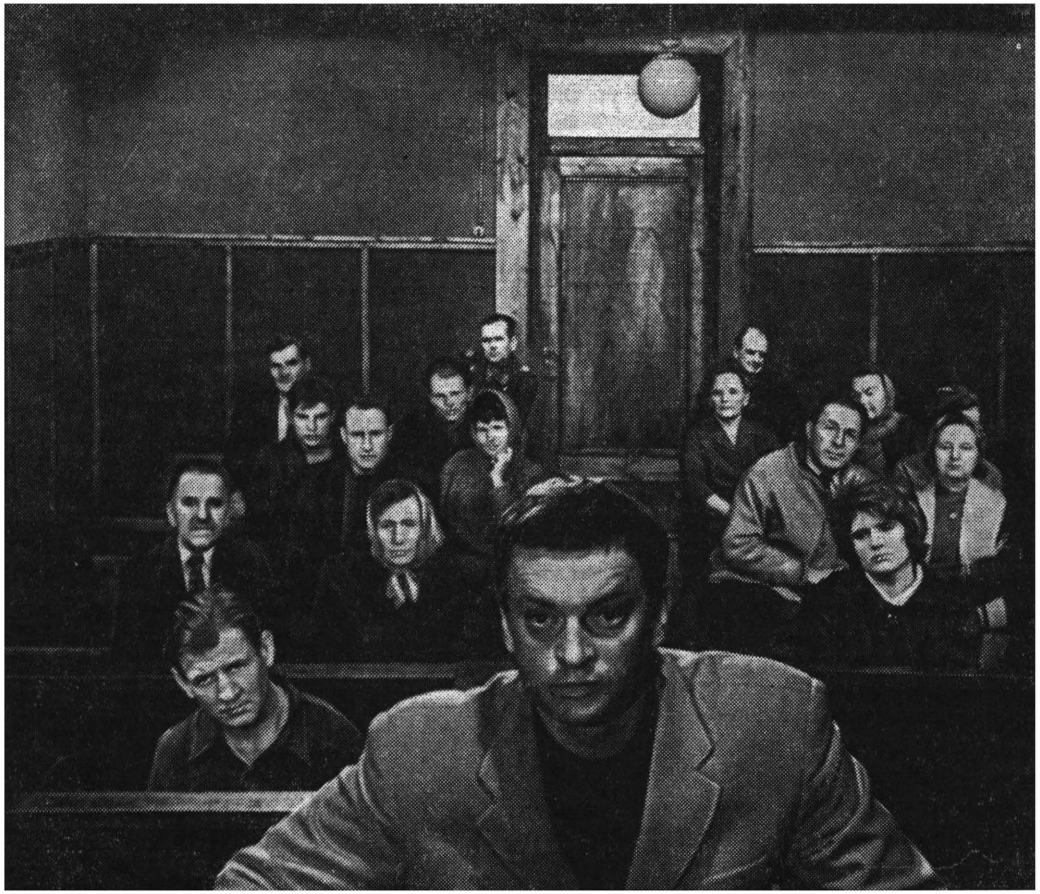
После «Хроники одного дня» и «Никто не хотел умирать» стало ясно, что игра этого актера может быть и более глубокой, и более разнообразной.

У Стефана Цвейга есть фраза, сказанная про Жозефа Фуше: «Он следует не за идеей, а за временем, и чем быстрее оно мчится, тем проворнее он его догоняет». Нечто подобное произошло и с Венцкусом из «Хроники одного дня». Он тоже старался поспеть за временем, а не за идеей. Но время ушло вперед. И Венцкус отстал. За временем не поспел, а идеи растерял.

В «Хронике одного дня» у Масюлиса главная роль. Одна из двух главных. Другую играет Б. Бабкаускас. Играет старого коммуниста Римшу — героя «рупорного», декларирующего авторскую позицию. Человека честного, убежденного и непреклонного.

Римша не изменит, не предаст, не будет стоять под деревом, когда рядом совершается преступление. А именно с этого и начинается фильм. С судебного заседания, где Римша — народный заседатель, а Венцкус— свидетель, который как раз под деревом-то и стоял. Герой Масюлиса переживает тяжелый душевный разлад. Поступок Венцкуса или скорее его отсутствие — уголовно не наказуемо. Но он... обречен. В фильме, где прошлое то и дело вмешивается во вполне благополучное настоящее, Венцкуса судят по законам совести. А ведь его не назовешь ни циником, ни пошляком. Эгоист? Тоже в меру. Просто в согласии с авторской концепцией этот персонаж всей логикой его жизни оказывается по ту сторону добра и социальной справедливости.

Нетрудно заметить, что фильм В. Жалакявичуса, несмотря на кажущуюся сложность драматургического построения, являет собой диалог двух жизненных позиций. Именно диалог: Жалакявичус дает высказаться и той и другой стороне. Но если Римша при всей индивидуальной значительности и масштабности личности, при той степени обаяния и жизненной достоверности, каким наделяет своего героя Б. Бабкаускас, — фигура в нашем кино достаточно традиционная, то с Венцкусом — все гораздо сложнее. Хотя по тем временам он и казался фигурой стопроцентно отрицательной и мог восприниматься исключительно в темных, негативных тонах. Кстати, ведь и Илья Кули-



«Хроника одного дня». Венцкус

ков Смоктуновского из «Девяти дней одного года» также многими воспринимался однозначно как герой отрицательный, противопоставленный в картине Гусеву Баталова.

Как и другие герои Масюлиса, Венцкус человек компромисса. Он действительно в какие-то моменты своей жизни «стоял под деревом». Не приспособленец в пошлом, обывательском смысле, а человек больших духовных потенций, который предал себя. И он сам, лучше других, это ощущает. А в спорах с Римшей герой Масюлиса открывает всю правду о самом себе до конца. Названо, наконец, по имени то, о чем он и раньше догадывался. Догадывался, боясь сознаться себе в этом, боясь произнести вслух.

Масюлис сделал своего героя фигурой трагической. Человек масштаба Венцкуса не только должен быть подвергнут суду — он должен быть выслушан. Психологический реализм, с помощью которого актер выстраивает образ, дает ему возможность перешагнуть через сдерживающие рамки несколько условной конструкции характера, предлагаемой

талантливым, но чуть перегруженным интеллектуальной символикой фильмом Жалакявичуса. Эта роль и до сегодняшнего дня остается, вероятно, одной из самых сложных и противоречивых ролей, сыгранных Масюлисом в кино. И одной из самых любимых...

В том же ряду кинобиографии Масюлиса стоят Миколас Локис («Никто не хотел умирать») и Фердинанд («Чувства»). Оба обязаны своим рождением оригинальной кинодраматургии В. Жалакявичуса. Оба сыграны литовским театральным актером наперекор главной линии своей кинематографической судьбы — вопреки «злодейскому» типажу, вопреки сложившемуся стереотипу оценки актерской индивидуальности Масюлиса.

●

В «Хронике одного дня» есть кадр, который вопроизводится на многочисленных снимках — в журналах и книгах. За столом сидят три героя фильма — три ведущих актера паневежисской группы. Бабкаускас, Банионис и Масюлис. Три выразительных поясных портрета. Мгновение остановлено удачно: оператор уловил характеры героев. Разговор у них общий, но каждый думает о своем.

Римша — Бабкаускас — в центре. Смотрит невидящим взглядом. Кофе в чашке, видимо, давно остыл, сигарета в руке догорает. Лицо трагическое и усталое, на нем лежит печать прожитых лет. Но полной душевной ясности в нем нет — это сразу заметно. Голова несколько запрокинута назад. Лицо неподвижно. Римша словно пытается что-то припомнить, понять.

Донатас — Банионис — вполоборота к нему. Он еще молод. Черты лица актера жестче, чем на других фотографиях. Донатас наливает себе кофе. На собеседника не смотрит. Подбирает слова. Сейчас скажет какую-нибудь колкость, звучащую подчеркнуто цинично.

Венцкус — Масюлис — слева. К Донатасу — лицом, к зрителю — резко в профиль. Сильными руками Венцкус облокотился на стол, в его позе — беспокойство. Взгляд вопросителен и суров. Лицо напряжено. Такое лицо будет у Миколаса Локиса («Никто не хотел умирать») — умное, сосредоточенное и живое. Не ум в бытовом, обиходном смысле читается в нем, а характер мыслящего человека.

Кажется, разные люди — Венцкус и Миколас Локис, но в выразительной, выверенной игре Масюлиса их внутреннее сходство явно обозначено. Шекспировская строка «он повернул глаза зрачками в душу» имеет к этим двум героям самое прямое отношение.

Из четверых братьев Локисов Миколас — учитель кажется самым неприметным.

— Добрый он чертовски, — говорит про него Бронюс. В этой характеристике брата — одновременно и снисходительность и восхищение им.

Узнав о смерти отца, Локис вернется в класс, напишет на доске задание и ровным голосом сообщит, что завтра уроков не будет. Потом вместе с братьями он будет трястись в кузове грузовика и молчать. В основном, молчать. Текста ему по роли отпущено немного. Человек с винтовкой и в очках — это почти символично. Мир нуждается в защите, но сила должна быть разумной. Впрочем, герой Масюлиса далек от литературных абстракций. Масюлис создал убедительно жизненный образ Миколаса Локиса — сельского интеллигента, человека, привлекательного своим мужественным спокойствием, за которым угадывается большая нравственная сила.

Трудно сказать, как удалось Жалакявичусу сделать Масюлиса почти невыделяющимся из его окружения. Может быть, срабатывает закон контраста. Как ни высок Масюлис, а когда рядом высится богатырская фигура Бруно Оя, учитель Локис выглядит человеком вполне среднего роста. Но, конечно, главное не это. Миколас Локис живет по иным эмоциональным законам, чем большинство героев этой картины, и прежде всего, чем его неуравновешенный брат Донатас. Открытый, анархически необузданный герой Р. Адомайтиса настолько эмоционален и ярок, что в зрительском впечатлении теснит остальных.

Но это лишь самое общее впечатление. Сила и красота фильма В. Жалакявичуса — в его соразмерности. Здесь все рассчитано, все работает. И контрастные характеры братьев дают в сумме единый групповой портрет.

Пожалуй, из всех братьев Локисов Миколас — наиболее определившийся. И социально и человечески. Из текста ясно, что он бывший партизан, и винтовка в его руках — предмет не декоративный. Внешняя неприметность, неяркость учителя делают его образ еще более достоверным.

Сдержанный, скромный, почти застенчивый, он уравновешивает обнаженную эмоциональность остальных. По контрасту с экспрессивными героями Адомайтиса, Оя, Артмане, Бабкаускаса масюлиевский герой становится оазисом спокойствия среди скрещивающихся шквальных вихрей.

Учитель Локис наряду с Венцкусом — одна из наиболее значительных ролей Масюлиса. И одновременно фигура, стоящая особняком. Потому что Локис — и это, пожалуй, впервые у Масюлиса — не раздираем внутренними противоречиями. Он человек со своими убеждениями. И в этом он — гармоничен.

С фильма «Никто не хотел умирать» началась широкая известность не только литовского кино, но и актеров из Паневежиса.

Возможно, имя Масюлиса оказалось несколько в тени лучезарной славы других имен и прежде всего — Баниониса и Адомайтиса, которые после этой картины вошли в число самых популярных актеров советского кино. Успех Масюлиса был вначале замечен не столько публикой, сколько кинематографистами. Предложения не заставили себя долго ждать. Но какие?

1966 год — год выхода на всесоюзный экран фильма Жалакявичуса. В этом же году Масюлис снимается на студии «Беларусьфильм» в картине «Чужое имя». Играет коменданта лагеря военнопленных. После «Шагов в ночи» трудно было ожидать чего-то качественно нового. Только теперь переводчик гестапо Кузьминскис, став комендантом лагеря, повысился в должности. У нового коменданта даже имени не было. Просто комендант с умным, интеллигентным лицом, с выразительной характерностью и рослой фигурой Масюлиса, которую зритель начинает уже узнавать, но связывает в своем сознании исключительно с одним типом — скажем так — «интеллигентного эсэсовца», которого актер варьирует от фильма к фильму. И хотя фильм «Никто не хотел умирать» даже в кассовом отношении оставил далеко позади многие детективы и военные ленты с Масюлисом, зрители не спешили узнавать в примелькавшемся эсэсовце скромного сельского учителя из популярной литовской картины, а кинорежиссеры еще менее склонны были рисковать. В актере Масюлисе ценили прекрасный «узнаваемый» типаж плюс высокий профессионализм. Это не так мало. Но и не так много. Во всяком случае для актера такого масштаба. Но фильмы следовали один за другим, и, казалось, перемены не будет.

В разных фильмах с разными сюжетами появляется на экране этот неизменно лощеный человек, как будто только что принявший ванну, весь воплощение сытости и довольства. Он одет в костюм от дорогого портного и лишь иногда — в военную форму, но и она сидит на нем достаточно импозантно. У него манеры хорошо воспитанного, интеллигентного человека. Он энергичен, но не суетлив. Умен и в меру образован. Но холод и равнодушие, которые от него исходят, перекрывают все остальное. Он чиновник, бюрократ смерти. Дипломированный убийца. Тот самый, что убивает сотни и тысячи, при этом не пачкая рук. «Смерть — мое ремесло» — так называется известный роман Робера Мерля, построенный как дневник коменданта концлагеря Рудольфа Ланга. Для Ланга отдельных людей не существовало. Были единицы — сотни и тысячи единиц. Он производил ликвидацию этих единиц, не отягощая свою удобно устроенную совесть кровавыми кошмарами. Ибо «существует лишь один грех... быть плохим немцем».

Масюлис играет этот тип в разных вариантах, но обязательно с поправкой на так называемую интеллигентность. И хотя выбор

на подобную роль именно Масюлиса порой не обусловлен ничем иным, кроме ходячего представления о немецком национальном типе, которому, как считается, вполне соответствует внешность этого литовского актера, он играет всегда не просто такой тип, а рациональное бездушие «человека вообще». О компромиссе с совестью здесь можно говорить лишь в давно прошедшем времени. В теперешних его ролях у его героев никакого компромисса нет. Есть бездушие по убеждению, по призванию.

●

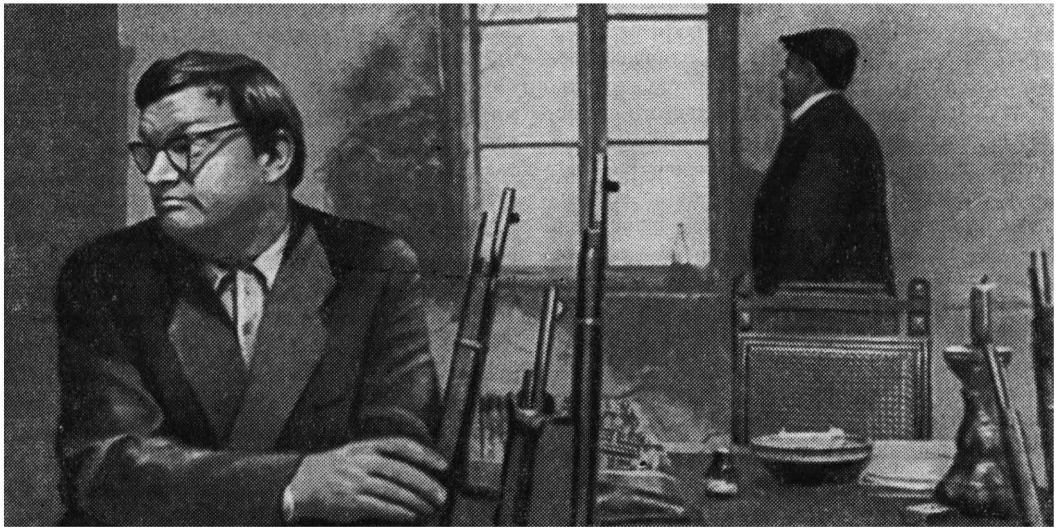
На литовских актеров спрос. Адомайтис снимается в Москве, Ленинграде, Минске, в ГДР; Норейка — в Москве, Ленинграде, Киеве, Одессе, Ташкенте; рано скончавшийся Бабкаускас за свою не слишком долгую кинематографическую жизнь успел сняться в Москве, Минске, Риге, Таллине, Ленинграде; Паукште — в Москве и Ленинграде. При этом все они остаются литовскими актерами, постоянно работают в театрах Вильнюса, Паневежиса, Клайпеды. Снимаются в литовских фильмах.

У себя на родине они — универсалы. У каждого за годы работы в театре сложился большой и разнообразный репертуар. На сцене они играют и камерную драму, и трагедию, и сатирическую комедию, и водевиль. Характерные роли, острогротесковые, психологические. В фильмах Литовской студии те же самые Адомайтис, Бабкаускас, Масюлис выступали и выступают значительно более разнообразно, чем за пределами своей республики. Видимо, литовские режиссеры лучше знают возможности своих актеров. И с бóльшим основанием идут на риск, поручая, скажем, Банионису буффонадную роль майора Чертополоха в фильме-памфлете Р. Вабаласа «Марш-марш-тра-та-та», а Адомайтису роль тихого, слабого и вполне заурядного человека в фильме «Мужское лето» М. Гедриса. Все это приводит к разрушению устойчивых зрительских стереотипов. Разумеется, одна роль может так и остаться одной ролью, остаться где-то на обочине, в стороне от основной дороги. Но для актера даже и это бывает благом — предохраняет от инерции, от кружения на месте.

Но кого играют литовские актеры в фильмах других студий? Гитлеровских фашистов — в военных картинах, породистых западноевропейцев — в экранизациях, иностранных шпионов — в детективах. На эти амплуа большой, непрекращающийся спрос, и в век многосерийных телефильмов проблемы незанятости для лучших литовских актеров нет и быть не может. Но и на этом «поприще» у литовских исполнителей есть значительные актерские достижения. Скажем, немецкий крестьянин Рашке, сыгранный В. Бледисом в телефильме М. Хуциева «Был месяц май», не подходит ни под один трафарет. Крошечная бессловесная роль полковника Никольса единодушно отмечалась всеми рецензентами «Мертвого сезона» как большая удача Л. Норейки. Хотя за свою актерскую жизнь этих самых типажных иностранцев он переиграл великое множество, но такой ярко индивидуальной роли у него, пожалуй, не было. И наконец, А. Масюлис в «Щите и мече».

Такие картины, как «Мертвый сезон» режиссера С. Кулиша, потому и становятся событием в кино, что выходят из общего ряда массовой продукции. Гораздо чаще «шпионский» фильм так и остается фильмом «про шпионов», не более того. Через год после выхода на экраны «Мертвого сезона» там же, на «Ленфильме», была сделана другая картина о разведчиках, которая на этот раз славы студии не принесла и сегодня уже забыта. Называлась она «Рокировка в длинную сторону» (режиссер В. Григорьев). В шахматной партии, которая разыгрывалась на экране с, разумеется, заранее известным результатом, сторону противника представлял сыгранный Масюлисом доктор Брукс — физик на службе некой западной разведки. Это мотив почти дюрренматтовский.

О Дюрренматте вспоминаешь не случайно. Правда, здесь и ситуация и характеры совершенно иные, чем в «Физиках», к слову сказать, эта пьеса в течение ряда сезонов с большим успехом шла на паневежисской сцене.



«Никто не хотел умирать». Миколас Локис

Но в том, что играет Масюлис, есть и парадоксальность, и сила характера, и глубина мысли, неизбежно приводящие к ассоциациям с дюрренматтовской пьесой. Вообще актерская работа Масюлиса далеко выходит за рамки этого фильма.

Доктор Брукс — крупный, породистый европеец. У него энергичное, мужественное лицо. Волосы аккуратно уложены на пробор, в движениях простота и естественная небрежность. Сила и решительность во взгляде смягчены легкой улыбкой которая вызывает неожиданные и, кажется, даже невозможные на этом лице ямочки. При всей массивности фигуры он по-спортивному легок и пружинист. По-русски говорит с легким акцентом (в отличие от большинства литовских актеров Масюлис обычно сам озвучивает сыгранные в русских фильмах роли. Акцент не мешает: играть ведь приходится иностранцев). Брукс изящно, нетрафаретно умен. Его речь убийственно логична, интонация голоса выражает присущую ему энергию и напористость. Он предлагает советскому ученому Лебедеву (артист А. Демьяненко) выгодную сделку. Брукс искренне убежден в том, что знания и талант имеют цену в твердой валюте, и естественный скепсис ученого здесь ничуть не мешает. Но его и циником-то нельзя назвать — вот в чем ужас. Ученый без морали, делец: в нем, кажется, обрели плоть самые пессимистические прогнозы современных фантастов: «человек будущего», инопланетное существо, высокоорганизованный автомат. Снова «перемонтированный человек», но в совершенно ином варианте.

В масюлиевском Бруксе ощущаешь динамическую силу при, кажется, полном отсутствии нервной системы. Однако особой «брутальности» в нем тоже не чувствуется. Зато в мужской привлекательности, в обаянии сильного ума ему не откажешь. Типаж у Брукса — и яркий, и одновременно тиражированный: в любую документально снятую толпу из западного мира он впишется без всяких натяжек. А вот его экранные противники гораздо менее художественно значительны и малоубедительны. Но авторы, само собой разумеется, подыгрывают «своим», и в результате герой Масюлиса оказывается в проигрыше.

Сам Масюлис — тоже. С таким искусством и с таким точным расчетом возводимое актером здание образа, придя в соприкосновение с мертвой конструкцией сюжета, рушится. И в финале актеру ничего другого не остается, как сфальшивить. Эпизод пленения Брукса нелепостью, неподготовленностью подобного итога и вместе с тем тщательно воспроизведенным в духе образцовой шпионской ленты антуражем разрушает правду образа, созданного Масюлисом. Актер и здесь добросовестно профессионален, он пытается отыграть и эту невозможную для его героя ситуацию, но фальшивит. Его крах не определен ни логикой сюжета, ни логикой столкновения характеров. Уж если и есть в этой картине сильный «игрок», так это Брукс Масюлиса — интеллект без эмоций, «Homo Faber», «машинный» человек.

Я спросил у Масюлиса о его героях — людях компромисса. Вот что он ответил:

— Мне легко играть людей убежденных. Заблуждающихся, но искренне убежденных. Пусть даже в неправом деле убежденных. Я мальчишкой пережил в Литве годы оккупации. И видел эту лавину, которая пронеслась тогда по нашей земле и устремилась в глубь страны. Сила и мощь ее была громадная. И меня возмущают кукольные, карикатурные фигуры нацистов в некоторых наших картинах. Я-то их видел своими глазами. И запомнил на всю жизнь. Я хорошо помню, как они пришли к нам в Литву — тогда, в сорок первом. Веселые, загорелые, распространяя вокруг себя запах одеколона и туалетного мыла. Играли на губных гармошках, пели песни. Чаще — веселые. И это были совсем разные люди, разные человеческие типы. Были среди них и врачи, и учителя, и артисты — не одни лавочники. Гитлер их всех уравнял, сделал фашистами. И вот этот тип одураченного немца (не глупого, а одураченного), свято верившего Гитлеру, у нас в кино, по-моему, еще не сыгран. Разумеется, был «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма, но я имею в виду игровое кино.

Как-то я пробовался на главную роль в одной картине. Режиссер сказал: «Понимаете, нужно сыграть фран-цу-за! (Масюлис передает интонацию и жест режиссера, долженствующие, видимо, означать высшие степени парижского шика и утонченности.) Но я не могу играть национальность. Просто не знаю, как это делается. Считаю, что все попытки такого рода — это... (на секунду задумывается, подыскивая подходящее русское слово) вспомнил... липа.

Не бывает немцев вообще. И тогда были разные люди, с разными характерами. Но благодаря Гитлеру у них у всех была общая судьба. И нам актерам в каждом случае нужно играть определенный человеческий характер. Характер, а не национальную принадлежность.

●

Итак, Вилли Шварцкопф из фильма В. Басова «Щит и меч». Убежденность в каждом шаге, в каждом слове, в каждом взгляде. Но он не фанатик, нет. Просто его физическое здоровье и бурлящая, через край бьющая энергия не оставляют места для душевных смятений. Он оптимист по рождению. Ему нужно постоянное действие. Иначе он просто не может.

— Да-да-да, — чеканит он в телефонную трубку.

— Работа-работа-работа!

Отрывистые слова, как боевые команды. Иной раз они выглядят и комично.

— Империя возродится из пепла, — изрекает оберштурмбанфюрер СС и яростно втыкает вилку в мясо.

Тут можно бы и улыбнуться: ситуация на то и рассчитана. Только смешного в Вилли Шварцкопфе маловато. Вилли Шварцкопф — убежденный и чрезвычайно деятельный нацист. Такой спустит курок прежде, чем успеет подумать. Человек буйного темперамента, он все делает в полную силу. И живет так, как, по его убеждению, следует жить человеку высшей расы и человеку такого положения, беря от жизни все, что она может дать.

Но и здесь Масюлис играет «не вообще» эсэсовца, одним обликом своим вызывающего мгновенную реакцию ненависти. По внеш-

«Франк V»,
Паневежисский драматический театр.
Поэль Нойком — К. Виткус,
Франк V — Б. Бабкаускас,
Рихард Эгль — А. Масюлис

нему виду он совсем нормален, обычен, и именно это и оказывается самым страшным. «Нормальный», «обыкновенный» фашист — как правило так называют тех, кто был безгласным исполнителем чужой воли, преступлений, совершенных от имени нацизма, то есть рядовых фашистов. Вилли Шварцкопф — нацистский функционер, высокий эсэсовский чин. Но он тоже — и актер особенно это подчеркивает — самый обыкновенный. Нормальный человек определенного психического склада, лишь в силу обстоятельств оказавшийся на гребне волны и плывущий вместе со всеми, не очень задумываясь, куда его вынесет.

Но так как «плывет» он в том направлении, которое сулит лично ему, Вилли Шварцкопфу, власть и преуспевание, то в данной ситуации убежденность сохранять совсем просто. Конечно, до поры, до времени, пока не пришел час расплаты, когда многочисленные «вилли шварцкопфы» с индивидуальными различиями и непохожими человеческими характерами оказались вдруг уравнены общим участием в преступных деяниях рейха.

Энергичность почти всегда вызывает уважение. Вопрос лишь в том, на что она направлена. И значение образа Шварцкопфа прочитывается лишь в общем контексте данного фильма. А сам исполнитель, кажется, ничего для этого не делает, ничего не педалирует, ничего гротесково не усугубляет. А главное, Масюлис играет не профессию, не чин, не национальность. Он играет обыкновенного, рядового человека того времени — «обыкновенного фашиста».

●

Немцы были разные. И чтобы исполнение ролей, будь то гитлеровского офицера или просто солдата, не становилось только экранным знаком варварства и жестокости, нужны разные краски, разное психологическое наполнение образа, наконец, нужно играть разные психологические типы подобных персонажей. В кинобиографии Масюлиса есть два резко контрастных героя, оба одетых в мундиры гитлеровской армии. Один из них — хорошо известный Вилли Шварцкопф. Другого знают меньше. Фильм «Чувства» литовских режиссеров А. Даусы и А. Грикявичуса в отличие от популярной картины В. Басова в прокате удержался недолго. Возможно потому «превращение» Масюлиса из энергичного офицера, с отличной выправкой и лихорадочным блеском глаз в потертого и какого-то «занюханного» немецкого солдата конца войны прошло незамеченным.

Фердинанд из «Чувств» — странный немец. Небритый, мешковатый, с вялыми движениями и виноватой, вымученной улыбкой. Исчезла привычная импозантность Масюлиса, уверенность в себе. Его крупная фигура приобрела неуклюжесть и приземленность.

— Я придумал ему физический дефект, — рассказывает Масюлис, — плоскостопие: он ведь нестроевик. Девушки его не любят — это я тоже решил для себя. Вообще он «слабый» в отличие от моих «сильных» немцев. Неловкий, неуклюжий и такой штатский...

Он странен в том смысле, в каком странны многие герои мировой литературы. Он не юродивый и не блаженный. Просто обстоятельства над ним преобладают. В Фердинанде есть даже какая-то детскость. Правда, история с воровски выдоенным молоком не очень-то его красит, но авторы и сам исполнитель меньше всего хотели идеализировать этого немецкого солдата. Однако он остался естественным человеком, сохранив доброту и человечность в ситуациях, где эти качества сулят их носителю одни лишь беды. Этот «слабый» немец не дал себя «перемонтировать» потому-то и выглядит странным. Для Масюлиса такой герой тоже достаточно необычен: никаких аналогий ему в кинобиографии актера не найти.

Сценарий «Чувств», написанный В. Жалакявичусом, предполагал отказ от многих привычных стереотипов. В сложной обстановке Литвы последних дней войны и первых дней мира участники драмы не делились четко на злодеев и героев — драматическая напряженность того времени позволяла сделать их образы более многозначными. Были заявлены крупные характеры, с самого начала рассчитанные на силу и масштаб литовских исполнителей — Адомайтиса, Будрайтиса, Бабкаускаса, Масюлиса. Фильм вообще делался в расчете на них, и выразительная типажность хорошо известных актеров не могла не учитываться сценаристом.

Однако, как выяснилось, типажность может расцениваться далеко не однозначно. Масюлис в этой картине оказался «новым».

Но Фердинанд из «Чувств» не стал поворотной точкой на кинематографическом пути театрального литовского актера. Вслед за «странным» немцем снова пошли немцы «нестранные», но никто из них не поднялся до уровня «обыкновенного фашиста». А вместе с ними и другие типажные «иностранцы»: шпионы, туристы, бизнесмены. Вот один из них — в фильме «Круг» (режиссер Г. Раппапорт, «Ленфильм»). Мистер Барбет — холеный, изящный, самоуверенный джентльмен. Энергичное лицо все с теми же оптимистическими ямочками на щеках. К сожалению, говорить о психологической наполненности, человеческой сложности этого образа здесь не приходится. Улыбающийся капиталист с глянцевой обложки иллюстрированного журнала — не более.

Из работ последних лет, пожалуй, лишь один Самилис, вождь бартов из фильма М. Гедриса «Геркус Мантас», достоин быть назван как значительное выступление Масюлиса в кино. Самилис — воин властный и усталый, вождь по рождению, он выделен самой природой — и гордой воинской осанкой, и ростом, и всей мощью своей могучей и несколько уже тяжеловатой фигуры. Его высо-

«Геркус Мантас». Самилис

комерная гордость не может стерпеть над собой ничьего первенства. Геркусу Мантасу он — достойный соперник. «Нам вдвоем в Пруссии слишком тесно», — говорит о нем Самилис. Пьяная удаль, неуемная энергия и неутолимое честолюбие сделали его предателем. Трагедию гордого честолюбца, его неуклонный путь к власти вот что играет в этой исторической картине Масюлис. Самилис — злодей Злодей в самом прямом, традиционном значении слова. На память приходят Ричард III и Макбет — воины-злодеи. Те, кто шел кровавым путем, имея перед собой сокровенную цель — власть, ничем и никем не ограниченную. Сыгранный Масюлисом со сдержанной экспрессией, могучий викинг Самилис обнаруживает несомненное родство со своими шекспировскими предками.

Но есть у Самилиса и иное родство, словами его определить трудно, но оно есть. Та мера индивидуальной неповторимости, идущая от личности исполнителя, без которой были бы невозможны ни Венцкус, ни Миколас Локис, ни Вилли Шварцкопф, ни Фердинанд, ни другие герои Альгимантаса Масюлиса — беспринципные или убежденные, закрытые или открытые, человечные или бессердечные, но всегда люди, за чьей экранной жизнью следить интересно. В историческую литовскую картину — действие в «Геркусе Мантасе» происходит в XIII веке — Масюлис пришел со своим, хорошо знакомым зрителю лицом, без грима. Жизнь человеческого лица сама по себе достаточно интересна, а у настоящего, большого актера, который живет на глазах у зрителя, она всегда сложна и неисчерпаема. Ведь настоящий глубокий художник вопреки бытующему схематическому разделению всех действующих лиц произведения на определенные типажи всякий раз видит в своем герое

человека со своей неповторимой внутренней жизнью, характером и эмоциональным строем. Со своей судьбой.

Своя судьба в кино и у Масюлиса. Она и сложилась и не сложилась. Сыграно около сорока ролей, в основном за последние десять-двенадцать лет — и это при максимальной нагрузке в театре, где занят был чуть не в каждом новом спектакле.

Но вот весной 1976 года Масюлис делает важный шаг: он временно покидает театральную сцену и с этого момента целиком принадлежит кинематографу. Означает ли этот рубеж кардинальный поворот в его кинематографической судьбе — судить пока еще рано. Но два года безостановочной работы в кино— это как минимум десяток новых ролей. Они будут сыграны у разных режиссеров, на разных студиях и, естественно, будут неравноценны — по метражу, по значимости в фильме, разные по жанру и жизненному материалу. Роли, роли и роли... «География» фильмов в основном прежняя: Москва — Минск — студии Прибалтики. Работы много, предложений еще больше.

Новые, теперь уже частые встречи со знакомым актером из Паневежиса незамеченными не прошли. Снова, как и прежде, Масюлиса узнают под любым гримом и в любом обличьи. Снова — типажные «злодеи». Умные, сильные, коварные. Такой способен привлечь к себе зрительские симпатии больше иных стопроцентно «положительных», но лишенных яркой индивидуальности героев. Снова «костюмные» персонажи, пришедшие на этот раз со страниц Брет Гарта и из английских баллад. И тут Масюлис оказывается в своей стихии. Высокая профессиональная культура, выработанная многими годами театрального опыта, актерская чуткость и точность в ощущении стилистики произведения, в иных случаях стремление к игре яркой, экспрессивной, парадоксальной — все это есть и в новых киноролях известного литовского актера.

Вот некоторые из его героев. Седобородый и юношески стройный сэр Гай Гисборн — мстительный и коварный рыцарь, достойный противник Робин Гуда («Стрелы Робин Гуда», Рижская студия). Величественный и комичный в своей глуповатой торжественности адвокат Старботтл («Вооружен и очень опасен», студия имени Горького). Импозантный германский атташе Нольмар («Бриллианты для диктатуры пролетариата», «Таллинфильм») — вкрадчивые манеры, кошачья грация при несколько тяжеловатой массивной фигуре. Внушительность, индивидуальность, цинизм — вспоминается Брукс и другие из прежних импозантных «иностранцев» Масюлиса, успешно сочетавших дипломатическое представительство со шпионажем и уголовщиной.

Новые герои оказываются в определенной степени вариантами старых. Так сказать, вариациями на знакомые темы. Но это его, Масюлиса, темы, тут его никто не заменит. Не обошлось и без гитлеровцев, хотя в общей пропорции к сыгранному в кино за последнее время их процент заметно сократился. От многих предложений подобного рода актер отказался, но одного начальника гестапо все же довелось сыграть: в картине Е. Матвеева «Судьба». Тут был не просто мундир гестаповца. Была попытка раскрыть психологию фашизма — не по внешним проявлениям, а изнутри. Об этой работе Масюлис вспоминает с видимым удовольствием.

— Нужно знать Евгения Семеновича Матвеева. Он сам актер и психологию актера хорошо понимает. Он к каждому умеет найти подход, поощряя творческую инициативу. Он уговорил меня сыграть Зольдинга, и я не жалею об этом.

Есть режиссеры, с которыми Масюлис связан годами длительной творческой дружбы: Жалакявичус, Вабалас, Туров. С каждым из них сделано по три, по четыре картины, пройден вместе значительный отрезок пути. И работу у одного из «своих» режиссеров, даже если предстоит сыграть всего лишь короткий эпизод, актер не променяет ни на какую другую.

Масюлис снялся в нескольких картинах белорусского режиссера Виктора Турова. Вместе с покойным Бронюсом Бабкаускасом они участвовали в фильме «Время ее сыновей». Роли в сценарии писались непо-

средственно для них — Бабкаускаса и Масюлиса. Вероятно, нужно быть актером, чтобы до конца почувствовать, что это такое — роль, специально для тебя написанная.

Во «Времени ее сыновей» роль у Масюлиса совсем небольшая: он играет инженера литовца, работающего на белорусском предприятии. Его герой носит странную фамилию «Литовко», а свое имя-отчество, Бронислав Адамович, позаимствовал у Бабкаускаса, который в образе Петра Гуляева находится тут же в кадре. Этакая роль-шутка, эпизод из актерского капустника. Появился ненадолго актер Масюлис и так же незаметно исчез. Необходимости в этом появлении не было. Впрочем, и вреда никакого фильму оно тоже не принесло. Зато участие в последней работе Турова было принципиально иным. В фильме «Воскресная ночь» Масюлис играет доброго и скромного, немолодого уже учителя Криницу. Отдаленное внутреннее сходство с Миколасом Локисом можно установить без особого труда.

У Р. Вабаласа Масюлис снимался в фильмах «Шаги в ночи» и «Июнь, начало лета», сыграв в первом — переводчика гестапо, во втором — современного ксендза из маленького провинциального города. В экранизации повести Ю. Трифонова «Обмен», действие которой авторами фильма перенесено в Литву, Масюлис очень сдержанно и психологически точно, со скрытой разоблачительной силой играет отца Лины (в повести — Лена).

Предстоят встречи с Масюлисом и на телеэкране. В белорусском телевизионном фильме «Жатва после бури» (режиссер Д. Нижниковская) у Масюлиса одна из главных ролей. Его герой, пан Падалинский, человек старого воспитания и культуры, действует в двадцатые годы в советской Белоруссии по заданию Савинкова. Актер стремится передать трагедию сильного и убежденного человека, приходящего к моральному краху, искренно и горячо переживающего разочарование в своих сообщниках, в неправом деле, бесперспективность собственного пути.

С особым удовлетворением рассказывает Масюлис о работе у молодого литовского режиссера Гитиса Лукшаса в фильме «Ах, Теофилис!» (по заказу Центрального телевидения):

— Я играю самого Теофилиса. Роль эта для меня, я бы сказал, несколько экстравагантная, необычная по стилю, по характеру. Теофилис — человек странный, неприкаянный, мятущийся, временами жалкий, а иногда и весьма симпатичный. В театре мне много приходилось играть ролей подобного плана, а вот в кино — впервые...

На сцене он играл в комедиях и водевилях. В трагикомедии и в психологической драме. Даже в последние годы он выходил на сцену то молодым ветреником из водевиля Лабиша, то хитроумным старцем из комедии Бена Джонсона. Сегодня перед зрителями Паневежисского театра развергалась психологическая бездна страдающих и мятущихся героев Стриндберга, а назавтра, сыграв в «Пляске смерти» Курта, актер погружался в пародийно-гротесковый мир «Оперы частного банка», с максимальной пластической выразительностью, изображая гангстера Рихарда Эгля — одного из главных персонажей антибуржуазной сатиры Дюрренматта «Франк V».

В кино — иначе. Киностудии его не забывают, жаловаться грех. Только предложения не всегда те, которых актер ждет. Часто нужен бывает не актер Масюлис, а его броский, проверенный на зрителе типаж. Что ж, кино есть кино, и это бывает там важно. Но в биографии Масюлиса есть удачи, достигнутые вопреки типажу. Их немного, но они есть. И, может быть, именно они заставляют думать, что возможности такого незаурядного актера, как Масюлис, пока еще далеко не реализованы.

А. Федорин

Об эстетике документа

Анализируя причины все более широкого распространения документализма в литературе и искусстве, исследователи редко задумываются над особой ролью документального фильма в пробуждении интереса к факту и документу — в литературе, театре, в журналистике и даже живописи и графике. Есть тут и обратный процесс, помогающий документальному искусству вбирать в себя новый опыт, выработанный художественной практикой, развитием эстетической мысли. Сразу же поэтому оговоримся, что документализм не находится в антагонизме с фантазией, с авторским вымыслом, поскольку он утверждается не только за счет насыщения фактами традиционных форм, но и путем создания и развития самостоятельных жанров, своих особых художественных образований.

Этот новый, специфический вид документального искусства со всеми своими, только ему присущими изобразительными средствами начал складываться в 20-е годы, в пору первого пробуждения острого интереса ко всему подлинному и достоверному. Познание окружающего мира, преображенного революцией, выявление ростков нового и уяснение процессов, происходящих в пореволюционной действительности, были в тот момент объективной и самой насущной потребностью нашего развития, и вполне естественно, что искусство по-своему пыталось удовлетворить этот растущий спрос на анализ и воссоздание «громады фактов», развивающейся жизни. Такой интерес к документу не надо путать с распространившимися в те же годы скороспелыми теориями «литературы факта». Характерная для этих теорий попытка абсолютизировать только одно, пусть и важное, направление в искусстве противоречила объективным потребностям развития художественного процесса в целом.

В то время в киноискусстве хроника была своеобразным катализатором в утверждении новой поэтики. Ее значение росло год от года, а вместе с тем заметно менялось и ее содержание. Развернутые, целостные картины рождения нового мира приходили в ней на смену случайным кадрам, рассчитанным на первоначальную фиксацию деталей жизни, увиденную киноаппаратом. Факт в кинохронике становился все более социально значимым, приобретал мобилизующее значение. Этим, прежде всего, и объясняется феноменальная популярность, которую хроника приобрела в первые годы своего выхода на широкую зрительскую аудиторию.

Лето 1922 года: на центральных площадях Москвы по нескольку раз в неделю демонстрируется кинохроника событий и «Киноправда». Смотрят их каждый раз по пять, а то и по десять тысяч зрителей, сеансы продолжаются от 3 до 5 часов. Кинопередвижки работают также в Московской губернии. И всюду, где показывают хронику, ее смотрят «все поголовно»[1].

Агитпоезда, агитпароходы, обрудованные проекцией, вагоны, автомашины и повозки продвигали кинохронику в отдаленные уголки страны. Однако вполне естественно, что простой фиксации фактов было недостаточно: зрители ждали глубокого постижения действительности. Тогда-то и стали появляться

---

[1] ЦПА, ф. 17, оп. 60, ед. хр. 260, л. 41.

первые документальные фильмы, выражавшие новое состояние киноискусства, качественный сдвиг, в котором отразился процесс развития от хроники до образной публицистики, от простого рассказа о событиях до проникновения в их суть.

Документальный фильм с момента своего возникновения оказывается в эпицентре кардинальных вопросов переосмысления отношения искусства к действительности, во время которого менялись представления о значении и месте реальных фактов и документов в художественном освоении жизни. Не само документальное искусство вызвало к жизни эти процессы, они существовали и до него, но раз возникнув, оно стало оказывать все более заметное воздействие на творческую судьбу других искусств.

Для художественного процесса, взятого в его историческом развитии, характерно постоянное включение в сферы искусства новых художественных образований. Так вторая половина XIX века была отмечена появлением художественной фотографии, начало XX столетия становлением киноискусства; на наших глазах возникло и стало формироваться как самостоятельный вид искусства телевидение.

Молодые искусства, особенно на первых порах, активно впитывают и осваивают накопленный до них арсенал художественных средств. Однако скоро они и сами начинают оказывать воздействие на окружающую художественную среду. Различные искусства охотно общаются между собой, рождают новые формы, жанры, стилистику. И это закономерно, поскольку взаимообогащение и взаимовлияние искусств — одна из главных закономерностей развития художественного процесса.

Документальный фильм и хроника, оперируя фактами, со временем приобретала значение некоего мерила правдивости для других искусств в отображении реальности. Особенно это стало ощущаться после второй мировой войны, когда бутафория и павильонное жизнеподобие ряда игровых фильмов о войне оказались в контрасте с многочисленными хроникально-документальными материалами, несшими в себе живой, непосредственный образ тех суровых лет. Потребовалось время, чтобы устранить это эстетическое несоответствие.

Документальный кадр как-то незаметно стал точкой отсчета для режиссеров, работавших в игровом кино, и к нему все чаще стали обращаться как к критерию подлинности, как к первоисточнику для постижения реальной действительности, для сверки своих художественных построений.

Постепенно и другие искусства стали находить для себя подобные эквиваленты. Язык прозы в ряде случаев стал мимикрировать под стиль деловых бумаг: в художественную ткань все чаще включаются анкеты, шифровки, характеристики, указываются точные координаты времени — дни, часы, минуты событий. В изобразительном искусстве выражением этих поисков стал реализм особой концентрации, характеризующийся стремлением к опоре на документально-визуальное свидетельство [2].

Что же касается игрового кинематографа, то съемка под хронику достигла с годами такого совершенства, что отличить игровой эпизод от документального порой не в состоянии как самые «бывалые зрители», так и умудренные опытом мастера.

И все же это лишь внешние, стилистические проявления документализма. Гораздо заметнее и основательнее его влияние ощущается в содержательных категориях искусства, которое все более насыщается реальным, фактическим материалом. Насыщение это происходит и вширь, за счет увеличения потока мемуарной и дневниковой литературы, роста популярности очерка, эссе, спектаклей, основанных на драматургии документа, неигровых форм киноискусства, и вглубь — за счет наполнения документами произведений отнюдь не документального жанра. Ничего необычного в этом процессе нет.

---

[2] Интересные размышления на этот счет содержатся в сборнике «Документальное и художественное в современном искусстве». М., «Мысль», 1975, стр. 243.

Факт и документ в той или иной мере всегда были опорой реалистического искусства. Однако в романе, повести, рассказе подлинные исторические фигуры, события, если таковые вводятся автором в ткань произведения, обычно развиваются в искусственно сконструированной композиции и подчиняются прежде всего закономерностям художественного творчества. Факт в таком произведении, попадая под мощное увеличительное стекло художника, как бы растворяется в авторском замысле, меняет свои очертания, координаты времени, а порой и место действия сдвигается в соответствии с авторским замыслом. Историческую правду автор сохраняет, минуя средства документации, перемещая акценты на художественную логику развития образов, на воссоздание атмосферы времени, передачу реальностей жизни способом художественной типизации.

И все же углубление связей искусства с действительностью ведет к все большему насыщению художественных структур реальными материалами исторического процесса. Это насыщение, хотя и неравномерное и не охватывающее все виды творчества, в целом образует все более широкий поток искусства, питающийся от живительного источника реальной жизни, укрепляющий и расширяющий связи искусства с действительностью.

По мере насыщения произведения подлинным материалом все более возникает потребность считаться с условиями и закономерностями, исходящими от самой действительности — воображение, фантазия, авторский вымысел уступают свои позиции, а художественность начинает определяться прежде всего верностью и полнотой передачи фактов истории. Рождается документальный жанр, а точнее, своеобразный вид искусства со своей внутренней спецификой, особым характером условности.

Между двумя полюсами художественного творчества — свободным, не связанным необходимостью скрупулезно следовать факту и ограниченным строгими принципами документального изложения — располагается множество промежуточных форм, подчас трудно определимых с точки зрения жанра и вида. Порой творческое воплощение сознательно уклоняется от подобного рода определенности, добиваясь за этот счет новых впечатляющих результатов. Здесь можно встретиться и с игрой в документ, когда за внешне жизнеподобной формой прячется игровая фабула, и с точным следованием факту, который легко принять за авторский вымысел.

Такова внешняя структура документализма на сегодняшний день. Природа этого явления особо изучается в литературе, театре, кино, изобразительном искусстве, появляются работы и обобщающего характера, в которых вскрываются общие для всех видов искусств закономерности. И это понятно. Ведь вопросы художественного освоения документального материала, соотношения авторского воображения с реальным фактом, объективного с субъективным существуют повсюду, где художник отказывается от вымысла и кладет в основу своего творчества реальный факт жизни.

Сегодня характер воздействия действительности на искусство дает нам основание рассматривать вторжение реального факта не как случайное и преходящее явление, а как объективную историческую закономерность развития художественного процесса в целом. Легко понять, что для проникновения в причинную сущность этого явления недостаточно оперировать масштабом документального жанра как таковым или спецификой его проявления в различных искусствах. Пришла пора заговорить об общих тенденциях эстетики документализма, как о целостной системе со своей характерной терминологией, специфическими категориями и понятиями.

Материал жизни, прежде чем органически воплотиться в ткань искусства, неизбежно проходит через лабораторию художника, в которой факт испытывает воздействие особой авторской технологии. Происходит вскрытие его сути, шлифовка формы, определяется его значение в контексте художественного исследования. Все эти усилия, как нетрудно понять, влияют не только на эстетический результат. Активно участвуя в творческом процессе, они

могут решающим образом влиять на само использование факта, давая различное толкование его сути.

В документальном жанре, к какому бы искусству он ни относился, использование авторского инструментария имеет принципиальное значение: чуть измените ракурс, крупность плана, ритм, опустите деталь, переставьте акценты — и вы получите иной смысл при том же, в основном, материале.

Содержание в документальных лентах выступает в формах самой действительности или точнее в адекватном ей виде, что создает ту особую ситуацию, при которой искусство, вступая в прямую зависимость от конкретного материала жизни, порождает ряд специфических для себя проблем.

Факт жизни становится фактом искусства. Становится ли? И если становится, то, что происходит с самим фактом от такого перенесения в художественную ткань произведения? И какие выводы должен при этом сделать художник? Эти вопросы важны для всякого искусства независимо от своеобразия и специфики используемых им средств.

Поэтому так важно обратить внимание на то, какое толкование эти проблемы получили в ряде дискуссий и публикаций на страницах «толстых» журналов, в некоторых монографиях и сборниках.

Весьма примечательными оказались беседы за «круглым столом» на страницах журнала «Иностранная литература» (1966, № 8) и ответы писателей на анкету журнала «Вопросы литературы» (1966, № 9) — «Жизненный материал и художественное обобщение».

Материалы этих публикаций показали, насколько тогда были различны, а порой и противоположны представления художников о важнейших закономерностях документального жанра. Разговор поэтому зачастую шел без достаточного учета опыта предшествующего развития искусства, той ожесточенной полемики вокруг теории «литературы факта» и принципов «документализма» в искусстве, которая проходила еще в 20—30-е годы. Несомненно, проблемы искусства в те годы были качественно иными, так как характер разговора на ту же, по сути, тему в наши дни неизбежно принимает отпечаток нашего времени, но и в прошлом и в настоящем суть остается той же: в центре стоит проблема той допустимой меры художественного воздействия на факт, которая бы не меняла его природы. И прежде всего эта проблема касается документальных жанров, ближе других связанных с необходимостью сохранения доверия к факту, с оценкой и выявлением его эстетических качеств в интересах истинности познания.

Дискуссии показали в ряде случаев случайность самой терминологии, которой пользовались ее участники, и прежде всего неопределенность понятия документальности. Предлагалось вообще отказаться от этого термина по той причине, что-де наши предшественники обходились без него, утверждалось, что разделение искусства на документальное и художественное ошибочно. В одном случае документальность определялась как явление полностью исключающее художественный вымысел, в другом утверждалась конструктивная роль вымысла в формировании документального произведения. Были и авторы, которые, ссылаясь на собственную практику, препарировали произведения по частям — часть документальная и часть вымышленная. Если же отвлечься от обеих дискуссий и взглянуть пошире на все то, что было написано и сказано о документальности в искусстве за последние годы, то легко заметить, что противоречия во взглядах, а порой и просто путаница в определениях является следствием произвольного и необязательного употребления самого понятия «документ».

Вспомним в этой связи, что говорил о значении дефиниции в науке Энгельс. «Дефиниции, — писал он, — не имеют значения для науки, потому что они всегда оказываются недостаточными. Единственно реальной дефиницией оказывается развитие самого существа дела, а это уже не есть дефиниция». Вместе с тем Ф. Энгельс подчеркивал, что «для обыденного употребления краткое указание наиболее общих и в то же время наиболее характерных отличительных призна-

ков в так называемой дефиниции часто бывает полезно и даже необходимо»[3]...

В кино термин «документальный» вошел в употребление в конце 20-х годов. На Западе его ввел в лексикон Джон Грирсон, в советском киноведении впервые он стал употребляться по отношению к работам Э. Шуб. В те годы этот термин выражал новый качественный сдвиг в развитии хроники, которая все более становилась образной публицистикой. С тех пор документальный экран закреплял и постоянно расширял понятие документальности в искусстве, уточняя ее границы и возможности.

Качество документальности хроникальная лента приобретает вследствие той особенности, которая только ей одной присуща: сообщать точные координаты события в виде изображения и времени, абсолютно совпадающих друг с другом в запечатленном кадре на всем его протяжении, что дает уникальную возможность использовать его как достоверное свидетельство.

На Нюрнбергском процессе, наряду с многочисленными документами обвинения, едва ли не самыми обличительными документами выступали кинокадры, запечатлевшие злодеяния фашизма. А в 40-е и 50-е годы способность кинокадров выступать в качестве документа прошла проверку в судах ряда европейских стран. Так, после выхода на экраны фильма Аннели и Андре Торндайков «Операция «Тевтонский меч» возникло расследование дела Шпейделя, продолжавшееся много месяцев. Ни суд ни адвокаты Шпейделя оказались не в состоянии опровергнуть запечатленные в кинокадрах преступные деяния этого гитлеровского генерала.

Кинолюбитель из Далласа Э. Запрудер, конечно же, не мог предполагать, снимая проезд Джона Кеннеди по Элм-стрит, что его кинокадры вскоре станут документальным свидетельством покушения на президента и что их будут изучать криминалисты, специалисты по баллистике, что они войдут в многочисленные документальные фильмы, рассказывающие об этом событии.

Киноизображение несет в себе определенное количество зрительной информации, на основании которой можно приходить к определенным выводам, делать заключение, устанавливать факты.

Вместе с синхронным интервью, дневниками, письмами и другими, поддающимися проверке свидетельствами киноизображение образует документальный пласт фильма, который в состоянии выполнить функцию документа в общепринятом значении этого слова. При этом документальность изображения окажется тем точнее, чем меньше деформаций претерпит изображаемый предмет в момент его перенесения на пленку. «Идеальным условием наибольшего соответствия или наибольшей адекватности отображения той или иной особенности процесса, свойственного оригиналу, была бы полная независимость оригинала от отображающего объекта»[4].

Но в запечатленном кадре отображаемое уже несет на себе отпечаток отображающего, отделить одно от другого нельзя. Лишь анализ, основанный на правильном понимании принципов документалистики, в состоянии привести к выводу о направленности воздействия отображающего на отображаемое. Поэтому так важно постоянное совершенствование методов художественного анализа документального искусства.

Накопленный документальным фильмом эстетический опыт помог выработке критериев, дающих право документу говорить о прекрасном на своем, только ему присущем языке. Этот язык, богатый художественными возможностями, несомненно, содержит в себе интересную перспективу развития, которую пока еще можно охватить только в самых общих чертах.

Очевидно и другое: сама внутренняя структура документального искусства претерпевает качественные изменения. Идет активное размежевание его различных ветвей, поляризация

---

[3] К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 20, стр. 634, 635.

[4] «Ленинская теория отражения и современность». Москва — София, 1969, стр. 80.

центров, что ведет, с одной стороны, к кристаллизации хроники и репортажа, а с другой — к обретению документалистом поэтического, художественного взгляда на окружающий мир. Сейчас эти два направления меньше спорят друг с другом, чем раньше, стало очевиднее их равное право на развитие и самоутверждение. На обоих полюсах накапливается свой специфический профессионализм, создаются художественные ценности, важные для понимания различных граней действительности. Эта тенденция, несомненно, прогрессивна и плодотворна как для дальнейшего развития всего киноискусства, так и для понимания общих проблем современного искусства. Сейчас уже невозможно выявить эстетическую структуру документализма без учета накопленного опыта неигровых форм искусства. Так, анализируя коллаж, художественную фотографию или монтаж писем, посредством которых в некоторых произведениях создается законченная художественная форма, мы неизбежно обращаемся к принципам документального искусства.

В свою очередь, фильм, лишенный очарования вымысла, неизбежно стремится приобщиться к опыту традиционных искусств. Этот, в общем-то нормальный, процесс развития, породивший много различных взглядов на такие широко распространенные явления, как диффузия жанров и видов, размывание границ и стыков разных искусств, нарушение канонически принятых соотношений документального и игрового в художественном кино, еще ждет своего исследования.

Но уже сейчас очевидно, что эти процессы захватывают многие искусства и, может быть, поэтому так важно именно сейчас уточнить содержание, которое вкладывается теорией в такое определение, как «документ». Очевидно, что при сопоставлении с кинопублицистикой все документальные жанры других искусств будут проигрывать в степени документации изображаемых предметов. В них, и прежде всего в литературе, отсутствует наглядность, визуальное прочтение образа или события, из которых, как мы отмечали, и извлекается определенная информация, позволяющая проверить соответствие документа, запечатленного в кадре, ходом жизни. Однако значит ли это, что литературе не под силу художественная документация жизни? Отнюдь нет... У литературы есть свои эффективные средства — слова, язык, которые в состоянии полно и достоверно передать суть события, важнейшие черты его содержания. Но в литературе труднее выявить элементы субъективного и объективного в процессе отображения фактов действительности, что необходимо принимать во внимание при, так сказать, «экспертизе» романа или повести на достоверность.

Очевидно, что соблюдение всех необходимых компонентов документальности, если, конечно, художник претендует на нее, а именно: черт времени, места действия, подлинности событий и персонажей, — является непременным условием создания подлинно документального произведения. Хотя, как известно, понятие документальности в применении к отдельным произведениям может иметь на практике и какие-то индивидуальные оттенки. Могут быть и исключения, которые, однако, автор должен или оговорить или оправдать эстетически.

Несомненно, литературная полемика на газетных страницах не лучшее средство для решения научных проблем, в ходе такой полемики беспристрастный анализ процессов искусства слишком часто подменяется заботой о красивой позе или эффектом полемического хода. Тем не менее, когда в «Литературной газете» в диалоге под рубрикой «Из реки по имени «факт», в котором участвовали писатели В. Гусев и А. Проханов, читаешь мимоходом брошенную фразу, из которой следует, что «Война и мир» с жанровой точки зрения — «документальный (или как минимум полудокументальный) роман» или рассуждение о «предельно эстетизированной среде», в которой якобы любой факт «становится явлением искусства», как бы априори, а «документ» провозглашается «самостоятельной художественной реальностью», — невольно задумываешься над тем, как далеко можно зайти в легкомысленном обращении с литературоведческой терминологией.

Об этом дает представление и следующее утверждение А. Проханова: «Писатель, — говорит он, — помещает себя в новую нарождающуюся социально-экономическую реальность, сам оказывается увлеченным временем, частью этой реальности. И когда он, исследуя свои собственные состояния, обращается к самому себе, получается, что он ведет репортаж о самом себе, как о факте, документальном носителе времени. «Я» как факт, документ мироздания несу в себе оттиск этого мироздания. Я, исповедуясь, веду репортаж с борта современности».

Однако если считать, что из обращения к самому себе автоматически можно извлечь не больше, не меньше как... оттиск мироздания на том только основании, что ты сам являешься частью реальности, тогда зачем принимать во внимание критерии общественной практики? Мироздание необъятно. Оно включает в себя существенные моменты и случайные обстоятельства. И может случиться, что, «ведя репортаж о самом себе», вместо оттисков существенных признаков мироздания ты поведаешь только об ограниченности своих представлений о мире и отразишь лишь второстепенные и частные моменты действительности.

Поэтика литературы сейчас стала более требовательна по отношению к эстетическим принципам анализа факта, определению границ документальных жанров, чем это проявлено в диалоге В. Гусева и А. Проханова. Так же как и по отношению к инсценировке в документальном фильме, где всякая попытка необоснованной деформации документального материала, смещения временных пластов или произвольного, не вытекающего из сути отраженной в кинодокументе взаимосвязи между прототипом и образом, подвергаются строгой критике и вызывают, как нам представляется, вполне обоснованные возражения.

Взять хотя бы дискуссию вокруг книги Вячеслава Ковалевского «Тетради из полевой сумки», получившей поначалу высокую оценку, но затем подвергнутой сомнению критики, усмотревшей в ней нарушения «канонов» документального жанра.

Журнал «Вопросы литературы», публиковавший материалы дискуссии об этой книге, шел в рассмотрении указанной проблематики как бы параллельно с журналом «Искусство кино», для которого анализ проблем документальности стал постоянной потребностью.

По отношению к автору «Тетрадей...» предъявлялось требование выбора критерия, опираясь на который, он мог бы решить вопросы художественного осмысления своих фронтовых дневниковых записей. Может ли автор переосмыслить правду календарную, событийную во имя правды художественной? И существуют ли эти правды врозь, по отдельности? Есть ли такая целесообразность, которая давала бы право искусственно реконструировать утраченные материалы, выдавая их за подлинные и никак не оговаривая такую реконструкцию в тексте? Об этом остро дискутировали писатели К. Симонов, Н. Атаров, А. Бек, М. Галлай, Ю. Бондарев.

По сути этим же проблемам была посвящена широкая дискуссия в «Литературной газете», охватившая несколько ее номеров в конце 1975 и в начале 1976 года. На этот раз внимание было остановлено на художественно-биографической литературе. В цикле статей, посвященных этой теме, возникли все те же проблемы документализма. Хотя сама модель дискуссии очень напоминала предшествующие обсуждения, новым и ценным здесь оказалось то, что были высказаны различные точки зрения на специфику художественно-биографического жанра, интересно анализировался вопрос «о праве автора» на домысел и обобщения в конкретных условиях биографического жанра.

Статьи, диалоги, наблюдения, обсуждения за «круглым столом», творческие конференции и дискуссии, посвященные документализму, содержат обилие разнообразных материалов, суждений, предположений, догадок, утверждений, аргументов. Их многообразие и пестрота, однако, имеют и свои поля тяготения, образуют своего рода лагеря, в которых объединяются сторонники нескольких точек зрения, подчас различных по исходным эстетическим позициям.

Существует, например, взгляд на документальный материал как на нечто «готовое к употреблению» и без посредства художника. С этим вполне солидаризируется концепция, высказанная еще в 1966 году на творческой встрече в журнале «Иностранная литература». Тогда в статье П. Палиевского «Документ в современной литературе», а затем в статье того же автора, опубликованной в двухтомнике «Проблемы художественной формы социалистического реализма» (1971), и в его вышедшей в 1975 году книге «Пути реализма» утверждался примат документальных форм перед творческими поисками «мастеров-виртуозов».

Единственно возможным средством, с помощью которого можно завоевать доверие современного человека, приковать его внимание, полагал П. Палиевский, были и остаются факты и документы — сама жизнь. В документальной литературе, писал он: «...Жизнь снова обрела язык, перекрытый было рассуждениям философов, политиков, художников и моралистов, и заговорила сама. Художественный вымысел отжил. Документальные образы противостоят ему без усилий и по природе». И далее: «...В их незаконченной сырой форме мерцают тысячи красок и закономерностей, идущих к нам изнутри, — направление, которое в искусстве всегда стоит предпочесть другому, профессиональному, где идет атака на смысл, вместо того, чтобы дать ему свободно вылиться».

Значит, по П. Палиевскому, не художник извлекает смысл из материала, а он сам свободно льется «изнутри», знаменуя победу над вымыслом: только успевай приобщаться к этому потоку, только не мешай его свободному самовыявлению. Искусство в этих рассуждениях приравнивается к документу, свободному от вымысла. При этом сам документ произвольно наделяется какой-то особой магической силой, которая только одна и в состоянии гарантировать искусству внимание, успех и подлинную правдивость.

«Документ, — пишет Палиевский, — помогает ей (в данном случае литературе. — *А. Ф.*), как криминалистике, подойти к составу того, что совершается без свидетелей и не дает никаких показаний».

Авторы многочисленных полемических статей, касавшиеся потом этой же темы, почему-то прошли мимо этих положений Палиевского, в котором, по существу, заложена некая «мистифицирующая» идея, придающая документу не свойственные ему черты.

Совершенно очевидно, что в искусстве нельзя «подойти» к чему бы то ни было «без свидетелей», то есть без автора, поскольку всегда тот, кто совершает отбор в потоке того, что происходит в действительности, и будет являться свидетелем отобранных фактов, причем свидетелем заинтересованным. Пример с криминалистикой, приведенный Палиевским, вскрыл это принципиальное противоречие в размышлениях критика, пытавшегося вложить в понятие «документ» представление о такой истине, которая якобы добывается в документальном искусстве помимо художника.

Однако в спорах о природе документализма встречается позиция и иного плана, когда значение факта и документа в искусстве принижается, а само художественное течение документализма сводится до уровня стилистики или жанровых признаков, присущих искусству вообще. «Документов достаточно, — говорят в таких случаях, — документов уже хватает, нужен анализ и синтез, нужно то, что за документом, а этим может заниматься только серьезная художественная литература».

Оппонентов, выступивших против такого толкования искусства и роли документа в нем, и по сей день все еще, немало. Почти восемь лет спустя после опубликования дискуссии в «Иностранной литературе» «Новый мир» (1973, № 12) в статье В. Канторовича «Правда публицистики» еще продолжал полемику против признания за документом права о т о ж д е с т в л я т ь с я с искусством.

Свои размышления В. Канторович продолжил в статье «Актуальные параллели» («Искусство кино», (1965, № 10), где предпринял попытку обнаружить точки соприкосновения документальных жанров в литературе и в кино. Однако в ходе изложения понятие «доку-

ментализм» как художественное течение в литературе и искусстве стало, на наш взгляд неоправданно, объединяться с закономерностями документального кино как такового. В результате в «плане художественно-документального кино» неожиданно оказался фильм «Три дня Виктора Чернышева», а фильм «Катюша» стал называться «максимально приближенным к игровому». Между тем как вся прелесть «Катюши» — в полном отсутствии игровых элементов. Эта кинолента — репортаж чувств, чистота и искренность которых исключают какие бы то ни было параллели с игрой. Заслуга В. Лисаковича не в приближении к игровому фильму, а в сознательном и максимальном удалении от него в поисках высокой меры художественности в самых реальных формах жизни. Что же касается фильма «Три дня Виктора Чернышева», то в нем все вымысел. Поэтому не видеть принципиально иных средств художественного отображения действительности в том и другом произведении по меньшей мере странно. А для творческой практики такое стирание различий означает только одно: опять ведет к подталкиванию документалистов к инсценировкам, а кинематографистов-«игровиков» к утере представления о действительной цельности документа. По нашему мнению, оба названных фильма потому и являются высокохудожественными произведениями, что средства, которыми они создавались, полностью соответствовали критериям избранного режиссерами вида искусства. Вопрос, который ставился по отношению к фильму «На Бауэри» — художественный он или документальный — несет в себе зерно такого же непонимания. По сути, этот вопрос не логичен, поскольку быть документальным не означает потерять возможность стать художественным. Другое дело, что, соединяя игру и документ, можно легко оказаться за бортом и искусства и реального факта. Сама эта ситуация, конечно, не может быть разрешена посредством какого-либо табу, но соединять вымысел и реальность, игру и документ, видимо, допустимо там, где это оправдано эстетически в принципиально иных жанрах искусства.

Существо противоречия, однако, заключается не в том, чтобы признать или не признать за фактом, документом силу художественности, получаемую от жизни, природы. Спор, который ведется на этом рубеже последнее десятилетие и который велся гораздо ранее, еще у истоков документального искусства, находится поэтому ниже уровня уже достигнутого художественной практикой.

Опыт документального искусства в выявлении способности факта жизни, оставаясь самим собой, становится еще и фактом искусства, надо рассматривать как бесспорное завоевание эстетики нашего времени.

И значение этого опыта, опыта созданного, шире, чем если бы оно учитывалось только при использовании его в узких рамках собственно документального киноискусства. На самом деле этот опыт вбирает в себя переход обыденного материала жизни, самых первичных и элементарных фактов реальности в категорию эстетической действительности, проникновение в сущность которой и является главной целью любого искусства.

Существует принципиальная разница между двумя состояниями материала: действительность и непосредственное бытие. На это указывал В. И. Ленин, который в конспекте «Наука логики» писал, что «действительность выше, чем бытие и чем существование» [5].

В этом контексте формула, в которой факт и образ соединены знаком тождества, для документального искусства не является свидетельством точного слепка одного и другого, их абсолютной идентичности. В документальных жанрах факт приобретает эстетическое значение, не нарушая своих содержательных связей с действительностью. Причем, этот трудно уловимый процесс перехода факта в степень эстетического явления порождает целый комплекс вопросов, составляющих саму суть документального искусства. Например, вопросы о факте и концепции автора, факте и художественном, образном его раскрытии,

[5] В. И. Ленин. Соч., т. 29, стр. 140.

факте и игре, инсценировке, факте и его реконструкции, восстановлении, факте и правде жизни.

Оставляя рассмотрение всех этих взаимосвязей до другого случая, подчеркнем только, что во всех взаимосвязях важны обе стороны: не только границы художественной интерпретации жизни, мера условности, но и реальная суть, сам факт, документ, отраженный в искусстве, его подлинность, достоверность.

Соотношение документального и художественного в искусстве, оставаясь узлом противоречий, представляющим общеэстетический интерес, имеет таким образом массу оттенков, которые побуждают рассматривать различные грани проблемы. Тут и вопросы специфики документального образа, его соотношений с фактом, тут и вопрос о границах художественной интерпретации и обобщения, и вопрос о самом понятии документа и его монтажных характеристик, о соотношении с другими документами, вымыслом и даже иногда домыслом, наконец, вопрос о художественной условности.

Кроме эстетических проблем, существуют и нравственные, которые не менее сложны и также мало изучены.

Суждения, высказываемые в критике о художественных качествах документализма, как мы убедились, самые противоречивые. В одном случае подчеркивается чистота и «аскетизм» документальных жанров, в другом — наоборот, отмечают способность документа перерастать в художественный образ, который ни в чем не уступает образам в произведениях, созданных по законам свободного вымысла. Вместе с тем актуальным остается упрек документальному кино в узости и ограниченности в использовании и оценке возможностей документа, в неумении осмыслить и раскрыть его связи с развитием жизни, ее историческими закономерностями. Это ведет к снижению роли документа в искусстве, к его, так сказать, девальвации. Отсюда же берет начало и та недооценка документальности, когда подвергаются сомнениям возможности документа в искусстве.

Конечно, задачи осмысления процесса становления документального искусства, который находится в постоянном развитии, далеко не просты. Тем более настороженно надо воспринимать попытки рассматривать отдельные частные явления как закономерность, принимать единичный случай за общую тенденцию. Сведение серьезной эстетической проблемы к «моде на документ», за которым не стоит глубокое систематическое изучение возможностей и перспектив документального искусства, особенно опасно. Но бесспорно и другое: сегодня о документализме и его структуре мы знаем больше, чем раньше, лучше понимаем его художественные ценности. На наших глазах складываются верные теоретические критерии, помогающие избегать вкусовых оценок, поверхностных заключений. Дальнейшее активное изучение этой проблемы будет способствовать формированию эстетики документализма, более полному выявлению художественных потенциалов, заложенных в простом жизненном факте, вошедшем в сферу эстетического восприятия и осмысления.

Это высокое звание — актер!

К 50-летию В. В. Тихонова

У нас много пишут об актерах и очень редко о человеке по профессии актер. Мне хотелось бы возродить старое, доброе, очень уважительное выражение — «люди театра», «люди искусства».

Ведь, пожалуй, ни в одной другой профессии личная жизнь, характер, нрав так не связаны с творчеством, как у актера. Высокий нравственно-эстетический потенциал искусства порожден не только талантом, но и личностью художника.

Я расскажу о хорошем человеке, великолепном актере, моем товарище Вячеславе Тихонове с тем большей радостью, что он как раз из тех людей искусства, кто гордо, с честью несет звание актера.

С Тихоновым я познакомился в Театре-студии киноактера, куда он пришел по окончании ВГИКа. Помню, очень расположил меня к себе этот молодой, симпатичный человек. Нас, людей постарше, прямо-таки поражала его тактичность, деликатность, зрелость суждений, удивительный, не по годам профессиональный подход к искусству. Потому, видимо, несмотря на разность возраста, мы подружились — частенько вместе на рыбалку ездили, а там разговоры, разговоры о жизни, кино, театре...

В то время, а это был 1952 год, Алексей Дикий поставил в Театре-студии киноактера «Бедность не порок» Островского, и мы оба были заняты в спектакле. Тихонов оказался не только хорошим, умным собеседником, но и внимательным партнером. В этом я еще раз убедился, работая с ним на картине «Оптимистическая трагедия», когда мы много лет спустя встретились вновь.

Если взглянуть со стороны на актерскую биографию Вячеслава Тихонова, то может показаться, что он просто везучий человек.

Первая роль в кино — Володя Осьмухин в в «Молодой гвардии» Сергея Герасимова. Работа с такими разными, но во всех случаях «актерскими» режиссерами, как М. Швейцер («Мичман Панин»), С. Бондарчук («Война и мир», «Они сражались за Родину»), Т. Лиознова («Семнадцать мгновений весны»). И поч-

ти каждая роль — веха в актерской биографии.

Но ведь, думаю, ясно, что такие удачи не возникают сами по себе — без труда, без мастерства. В чем действительно В. Тихонову благоволила судьба, так это в том, что на творческом пути он повстречался со «своим» режиссером. Я имею в виду Станислава Ростоцкого. С ним Вячеслав Тихонов начинал, взрослел и мужал как актер в картинах «Дело было в Пенькове», «Майские звезды»... С ним он разделил успех действительно замечательного фильма «Доживем до понедельника». Наконец, свой пятидесятый рубеж актер встретил опять-таки интересной работой в фильме С. Ростоцкого «Белый Бим Черное ухо».

Каждый год выходят на экраны картины с участием Вячеслава Тихонова — работает он много и вдохновенно. Назову только две ленты, в которых актер снялся в последнее время, — «Фронт за линией фронта» И. Гостева и «Командировка в Бонн» С. Колосова.

Но актера не упрекнешь во всеядности. Строгий, придирчивый отбор взыскательного мастера исключает роли проходные, работы необязательные. Актер ищет возможность выразить себя, свое время, боится стандартов и ординарных решений, проторенных путей.

Вячеслав Тихонов всегда в поиске. Он не позволяет себе расслабиться, сыграть на отработанных приемах. В каждом новом образе стремится к неожиданным поворотам характера, старается пробиться к его глубинам.

Герои Тихонова открывают зрителю вечные истины, являют собой пример доброты, преданности, самоотверженности, патриотизма. Высокие нравственные принципы исповедуют они с экрана. Но эти вечные нравственные категории всегда несут отсвет времени, эпохи. Всегда актер вкладывает в них современное н а ш е содержание.

Вячеслав Тихонов — художник вдумчивый, неторопливый. В любую роль он вносит своеобразие собственной личности, богатство души. И уже тем самым завоевывает внимание зрителей. Внутренний такт, ощущение ансамбля, способность подчинить свое решение общему замыслу выгодно отличают актера. Участие Тихонова в работе как бы предполагает будущий успех картины — не только из-за популярности актера (хотя этот фактор немаловажный — Тихонову наши зрители бесконечно преданны), а в первую очередь потому, что тот нравственный творческий климат, который сопутствует работе этого актера, вызывает к жизни подлинное искусство, заражает истинным вдохновением.

Раньше в театре бытовало такое выражение: «А наутро он проснулся знаменитым». Я бы этого не сказал про Вячеслава Тихонова. Несомненно, он один из самых популярных, любимых зрителем актеров, но заслужено это долгим, упорным, кропотливым трудом, изо дня в день, из года в год. Я поклонник таланта, который шлифуется трудом! И награда за этот вдохновенный труд — ох, какая ценная — мастерство!

Вячеславу Тихонову исполняется пятьдесят лет. Возраст актерской зрелости, когда накопленный опыт и мастерство открывают широкие возможности для творчества. Возраст, когда все впереди!

В. Санаев

Захарий Жандов,
Александр Згуриди,
Руй Дуарте де Карвалью,
Леонид Махнач,
Александр Медведкин,
Педро Ривера,
Стенли Форман,
Герман Херлингхауз,
Ханс-Йохим Шлегель

Репортажи с переднего края

Обсуждение программы конкурса короткометражных фильмов X Московского МКФ в редакции «ИК».

Международный смотр короткометражных фильмов — важная часть программы Московского фестиваля: документальные, научно-популярные, мультипликационные и короткометражные игровые ленты вносят свои важные штрихи, свои краски в панораму мирового киноискусства, развертывающуюся на фестивальных экранах Москвы.

В короткометражном конкурсе, проходившем в рамках X МКФ, участвовало 87 картин, созданных кинематографистами более 50 стран, а всего в Синем зале кинотеатра «Зарядье» было показано 143 фильма, представляющих наиболее значительные достижения кинематографа короткого метража всех континентов за последнее время.

Будучи органичной частью московского кинофорума, короткометражный фестиваль расширяет возможности подлинно свободного обмена культурными ценностями и творческим опытом между прогрессивными кинематографистами мира, свидетельствуя о демократичности и представительности нашего киносмотра.

История Московских фестивалей дает основание утверждать, что при всех очевидных жанровых и стилистических различиях произведений, демонстрируемых в трех его конкурсных программах, главное место занимают в них фильмы активной социальной направленности.

На экране короткометражного конкурса эта характерная черта нашего фестиваля проступает с особой отчетливостью: основной тон здесь задают ленты боевого публицистического направления, отражающие наиболее острые проблемы сегодняшней жизни планеты средствами искусства, сознательно участвующие в борьбе за мир, социальный прогресс, национальное освобождение и счастливое будущее народов. Именно такие фильмы вызывают заинтересованное внимание зрителей нашего фестиваля и по праву завоевывают главные награды смотра.

Время проведения X МКФ в Москве было отмечено знаменательными событиями в жизни нашей страны. Советские люди обсуждали в эти дни проект новой Конституции СССР и готовились отметить 60-летие Великого Октября. Эти два события имеют поистине мировое значение, ибо победа Великой Октябрьской социалистической революции, это важнейшее событие XX века, коренным образом изменила облик планеты. За истекшие десятилетия идеи Октября, достижения реального социализма, коммунистические идеалы оказывают все более глубокое, все более решительное воздействие на весь ход современного исторического развития. Новый Основной Закон Союза ССР, представляющий собой концентрированный итог

шестидесятилетней истории Советского государства, свидетельствует об успешном претворении в жизнь великих идеалов, провозглашенных Октябрьской революцией, и демонстрирует перед лицом всего мира неисчерпаемые созидательные возможности и исторические перспективы социализма. Естественно, что проект новой Конституции и 60-летний юбилей Октября вызвали широчайший резонанс за рубежами нашей страны, привлекли внимание всего прогрессивного человечества; они определили и особый характер X Московского кинофестиваля, приподнятую, праздничную атмосферу традиционной встречи кинематографистов мира, значение которой для утверждения «духа доброй воли, взаимного уважения и доверия между народами» ярко, с исчерпывающей полнотой было оценено в приветствии фестивалю Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева, где было подчеркнуто, что «кинематограф, правдиво и ярко раскрывающий смысл происходящих в мире изменений, последовательно преданный идеям гуманизма, является мощным фактором борьбы за демократию, национальную независимость и социальный прогресс.

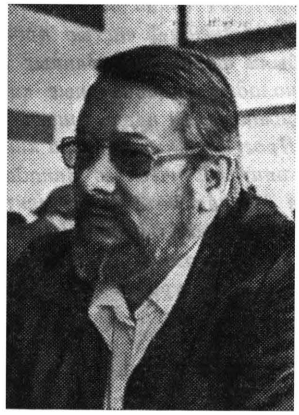
Поистине неоценим тот вклад, который искусство кино с его огромным влиянием на умы и сердца людей способно внести в дело мира и дружбы между народами, в объединение их усилий во имя решения актуальных проблем, стоящих перед современным человечеством».

Сегодня, перебирая в памяти всю гамму ярких и разнообразных впечатлений от фестиваля, можно, подводя итоги, сказать, что кинопроизведения, представленные в конкурсе короткометражных фильмов X МКФ, несли горячее дыхание планеты, отражая борьбу народов за мир, социальные и политические права, национальное освобождение. Ряд ярких и впечатляющих фильмов, рассказывающих о сегодняшнем дне нового мира показали кинематографисты братских социалистических стран. Существенной частью программы конкурса были фильмы, созданные в странах, где молодые национальные кинематографии делают свои первые шаги.

Прогрессивные деятели кино капиталистического Запада привезли в Москву интересные ленты, правдиво исследующие проблемы социальной жизни буржуазного общества, развитие классовой борьбы в странах Западной Европы, Америки, Азии, Африки.

Редакция «ИК» по окончании просмотра фестивальной программы решила предоставить слово на страницах журнала ведущим кинодокументалистам мира, участникам Московского фестиваля. В результате состоялся серьезный и заинтересованный разговор об основных тенденциях и наиболее показательных явлениях в документальном и научно-популярном кинематографе разных стран. Разумеется, наш заочный «круглый стол» не мог осветить программу смотра во всем ее объеме. Но такая задача и не ставилась. Важным представлялось другое: сосредоточить внимание на ключевых, принципиальных вопросах современной кинопублицистики, четче определить ее основные задачи, идейные и эстетические, на примере фильмов, показанных на фестивале.

В ходе разговора преимущественное внимание было уделено нескольким картинам, выбранным участниками «круглого стола» в качестве наиболее характерных именно в этом отношении. Порой в разговоре об этих картинах сталкивались разные оценки, свидетельствующие не только об особенностях индивидуального восприятия оратора, но и о разнообразии общественно-политических условий, в которых работают кинематографисты разных стран, о неоднозначности, сложности обсуждаемых явлений искусства. Вот почему живой «нерегламентированный» обмен мнениями представлялся нам особенно ценным и желательным.



Герман Херлингхауз,
киновед (ГДР)

Фестивальная конкурсная программа короткометражных фильмов — это как бы портрет мира, живой, подвижный, слагаемый из ярких художественных образов. Значительная часть картин фестиваля заключала в себе рассказ о жизни и людях разных стран, и вместе с тем в лучших лентах, отмеченных своеобразием того или иного края, социально-политического устройства общества, наблюдалось стремление авторов выйти к общим проблемам, которыми сегодня озабочено человечество. Это означает, что свою главную задачу прогрессивное киноискусство и в первую очередь кинопублицистика видят в том, о чем так вдохновенно и ярко сказал Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Л. И. Брежнев в приветствии к участникам и гостям фестиваля: быть достойными «высокой ответственности художника перед живущим и грядущими поколениями людей», посвящать «свой труд и талант созданию произведений, в полном смысле этого слова работающих на благо мира и прогресса». С этой высокой меркой следует оценивать созданное художником. Эти критерии помогут определить истинную ценность каждого произведения искусства.

Просмотренные фильмы я бы разделил на несколько групп. Хотя такое деление будет, разумеется, весьма приблизительным, тем не менее оно представляется мне полезным, ибо дает возможность представить основные тематические направления программы фестиваля, определить главные «прицельные точки» кинодокументалистов.

Довольно большая группа картин — это экранный репортаж о действительности нашего социалистического мира, о наиболее типических ее проявлениях. Вторая группа — боевые, насыщенные антифашистским и антиимпериалистическим пафосом ленты. Третья группа фильмов посвящена жизни и борьбе рабочего класса в капиталистическом обществе. Четвертая — ставит экологические проблемы, раскрывая их социальное содержание. Картины пятой группы рассказывают о судьбах людей старшего поколения. Пожалуй, само собой сложилось и шестое «подразделение» — видовые, туристские, ознакомительно-географического характера ленты.

В каждой из этих групп были свои «лидеры», и, думаю, большинство из них получило справедливую оценку жюри.

Разговор о программе мне бы хотелось начать с болгарской ленты «Звено» — о работе женской бригады на табачном поле. Живо и непосредственно передана на экране не только сама работа, но и размышления женщин о ней, раздумья о своих семьях, о своей личной жизни. Талантливый режиссер Невена Тошева [1] перенесла на экран не только содержание и атмосферу работы бригады. Второй слой картины — это скупо намеченное внешне, но четкое раскрытие семейных проблем героинь. Фильм показывает, что духовное развитие личности, путь к счастью в доме — нелегкий процесс, требующий времени и иного отношения мужчины к женщине в семье, чем это было прежде в крестьянском быту. Картина честна и откровенна в рассказе о судьбах своих героинь, и в то же время она полна глубокого оптимизма, рожденного жизнью. Техника не делает излишним труд человеческих рук. Без

[1] Здесь и дальше режиссер фильма будет указываться при первом упоминании картины.

нажима, без назойливой демонстрации «на зрителя» фильм стремится показать, почему женщинам нынче стало работать легче, чем работалось их матерям на табачном поле. Ведь и сегодня портится кожа на руках, жаркое солнце оставляет на лицах свой отпечаток, который не скроет косметика... Все это так, но для болгарских крестьянок принципиально важен характер их труда — труда для себя, для своей земли, для своего народа.

Мне понравился советский фильм «Командировка на орбиту» (режиссеры Владимир Капитановский и Дмитрий Родичев). По-моему, очень точное название дано картине. Подумать только, наша повседневная, деловая, я бы даже сказал — будничная жизнь проходит теперь и за пределами Земли, в космосе! Фильм не просто иллюстрирует высокие достижения советской научной и технической мысли, он стремится также отразить состояние человека — душевное, психологическое, нравственное — в особых условиях, причем передает его без выдумок и сенсаций. Это новое понимание темы космоса кинематографом.

Космонавты Георгий Гречко и Алексей Губарев, которые снимали «космические кадры» в картине (Г. Гречко является и одним из авторов сценария фильма), не только члены авторской группы, но и ее герои. И в этом смысле мне, как зрителю, чрезвычайно интересно не только то, что Гречко со своим товарищем по космическому кораблю находится в исключительных условиях, но важно и дорого, что в кабине этого корабля — драгоценная атмосфера человеческого тепла, дух подлинного товарищества.

В этом же ряду непременно следует отметить вьетнамскую картину «Новые адреса» (режиссер Нгуен Хой). Она показывает, как вьетнамский народ постепенно начинает «отходить» от войны, от трагических событий долгих военных лет, ликвидирует последствия преступлений американских империалистов и их марионеток на вьетнамской земле. Картина убедительно свидетельствует: страна сегодня нуждается в восстановлении народного хозяйства и в неменьшей степени в восстановлении душевного равновесия людей, их внутреннего покоя... Вьетнамские документалисты проявили в работе над этой картиной высокую публицистическую культуру, сумели сопроводить фильм ясным и выразительным текстом.

Три картины, разные по материалу, по сюжету, тем не менее близки друг другу прежде всего тем, что показывают, какую высокую мораль и богатый духовный мир рождает социалистическое общество, для которого характерны действенный гуманизм и исторический оптимизм.

Теперь о фильмах антифашистских. На нынешнем фестивале среди них были две картины высокого уровня. Я говорю об испанской ленте Хосе Антонио Сорилья «Ущелье Висмар» и работе Вальтера Хайновского и Гюнтера Шоймана «Наследие Майера» (ГДР). В первой — образ сражавшегося с фашизмом народа Испании создают актеры. Поэтическое отступление — в ущелье Висмар, где фашисты убили замечательного испанского поэта Гарсия Лорку, напоминает о трагической судьбе испанского народа и о его неукротимом стремлении освободиться от фашизма. Фильм прибегает к сильным средствам кинематографического арсенала, но использует их тонко, обдуманно, чем достигает высокой степени выразительности.

«Наследие Майера» продолжает лучшие традиции антифашистского фильма: отталкиваясь от конкретного факта, картина выходит на широкие политические обобщения. «Если хоть одна бомба упадет на Германию, пусть меня назовут Майером (то есть кем угодно)»,— сказал Геринг в 1941 году. И рейхсмаршала так и назвали миллионы немцев, проклявшие его вместе с другими фашистами, ввергнувшими Германию в пучину трагедии. И вот награбленное «наследство Майера» с гербом рейхсмаршала идет в ФРГ с молотка на аукционе. Но фильм шире фабулы: мы видим, с какой жадностью тянутся к украденному Герингом добру покупатели, которые вместе с ложками и вилками не прочь наследовать и идеи их покойного владельца. Жажда заполучить супницы и чашки из коллекции с гербом рейхсмаршала — это ведь не просто чудачество, страсть к коллекционированию. «Наследие Майера» —

это наследство духовное, и кое-кому в ФРГ лестно приобрести его даже за огромные суммы. Полмиллиона марок заработало баварское правительство на антикварных предметах из наследия рейхсмаршала Геринга! На первый взгляд, это абсурд. Но, увы, это еще и зловещая реалия современной жизни ФРГ, ее сегодняшний день.

Для своей ленты авторы выбрали жанр политического памфлета, яркого и целенаправленного. Фильм, на мой взгляд, является высоким образцом использования аналитических возможностей документального кино. Точная смысловая и художественная структура фильма воссоздает облик и сущность буржуазной среды, в которой гнездятся страшные зерна фашизма.

Боевой, атакующей силой обладают созданные в разных странах фильмы о борьбе прогрессивных сил мира против пиночетовской хунты, фильмы, утверждающие право народа Палестины жить на своей земле, в своем суверенном государстве. Это активный вклад кинематографистов в борьбу за истинные права человека, за его свободы в борьбе против фашистских режимов и интервенционистской политики сил империализма. Поэтому и стала картина «Бойкот» не только кинематографической, но и общественной акцией. Фильм был представлен на конкурс Швецией, в титрах вместо фамилий указано: группа авторов. Экран запечатлел демонстрацию солидарности с борющимся чилийским народом шведских трудящихся, которые протестуют против сотрудничества шведских концернов с хунтой. В воздухе десятки красных шаров и на каждом — имя чилийского патриота, брошенного хунтой в тюрьму или в концлагерь. А в минуту молчания — сотни взметнувшихся вверх сжатых кулаков, символ единства.

Среди лент, рассказывающих о жизни и борьбе рабочего класса, я хочу прежде всего вспомнить турецкую картину «Запрещено» Али Эзгентюрка, которая принадлежит к числу тех произведений, в которых наиболее ярко проявились тенденции современного прогрессивного документального кино. Турецкая кинематография — не из самых развитых. Тем более отрадно, что в ее недрах начинают появляться острые и интересные явления и в игровом и в документальном кино. Одно из них — документальный фильм «Запрещено». В нем точно запечатлены важные социальные процессы и прежде всего — рост классового, политического сознания рабочих масс. На заводе, где происходит экранное действие, рабочие обладают только одним правом — правом работать, не щадя сил. А пользоваться хоть какими-нибудь благами им здесь не дано. Рабочие завода — вчерашние крестьяне, растившие на этой же земле орехи. Фактически рабочий коллектив здесь только зародился. И картина рельефно показывает первый этап формирования его классового сознания. Героям ленты даны четкие социальные характеристики, человеческие портреты ярко индивидуальны. Непростой путь к классовому сознанию люди проходят, поначалу споря друг с другом не меньше, чем с хозяевами. Картина «Запрещено» — истинное открытие фестиваля.

Страстным протестом против социальной несправедливости стал мексиканский фильм «Молодые» режиссера Хосе М. Сорио. Драматический документальный рефрен фильма — одиннадцатилетний мальчик возится на городской свалке, разбирая консервные банки. Это не просто способ прокормиться, горько сообщают авторы фильма, это, быть может, начало и конец его судьбы. Фильм ведет нас от этого конкретного образа к обобщающим выводам: почти половина населения Латинской Америки безграмотна, многие недоедают. А ведь большинство этих бедняков — молодые, у которых нет никаких перспектив; в глазах у них вместо надежды — отчаяние. В фильм в качестве действующего лица введен социолог, беседующий перед кинокамерой с молодежью. Так достигается не только эмоциональное, но и социологическое, научное подтверждение выводов, к которым приходит фильм. Но, к сожалению, в данном эпизоде одновременно нарушается одна из норм документального кинематографа. За хорошо полированным столом хорошо одетые люди в спокойной, неторопливой беседе обсуждают судьбу молодых. В результате их — пусть верный

по мысли — разговор приходит в такое противоречие с обликом мальчика, роющегося в поисках пищи в мусорной куче, что происходит «отчуждение» этого эпизода от фильма. Искусство, как явление эмоциональное, не может принять правду, прокомментированную таким образом. Но это — частный просчет в полезной и интересной картине.

Важнейший признак прогрессивной кинопублицистики я вижу в том, что она стремится дать социальную, политическую оценку зафиксированному на пленке явлению или событию. Это умножает силу общественного воздействия кино и в то же время дисциплинирует мысль авторов, не дает им увлечься иллюстративностью, эффектным приемом ради приема. Скажем, такой актуальный вопрос современности, как экологическая проблема, рассматривался на фестивальном экране в большинстве случаев с точки зрения социальной. Например, в японской ленте режиссера Канке «Истинно чистое небо», где показаны ужасные страдания больных астмой (болезнь вызвана смогом над городом), социальные акценты расставлены очень точно. Этот зловещий смог рождают заводы, хозяева которых не желают думать о людях, живущих в городе и работающих на их предприятиях. Или мексиканская картина Альфредо Гуролла «Пятый всадник». Библейский образ апокалипсиса, возвещающего конец света, использован авторами для предупреждения о возможной гибели живой природы. Еще один образ фильма — выброшенная на берег океана акула с консервной банкой в пасти. Фильм явно рассчитан на едва ли не шоковую реакцию, но именно поэтому он заставляет так остро задуматься о преступных акциях капиталистического мира, поставивших под угрозу гибели землю, воздух, воду.

Даже в тех фильмах программы, где авторы не вдавались в социальные причины экологических кризисов, голос тревоги за будущее Земли звучал ясно и недвусмысленно. Представленная ООН картина «Вода» (режиссер Дик Янг), близкая по своей форме к поэтическому рассказу, говорит о значении воды в жизни человека вчера, сегодня, завтра, призывает людей беречь воду, запасы которой не беспредельны, а она ведь понадобится и грядущим поколениям.

Эта и другие ленты в программе фестиваля ратуют за ответственное отношение к нашей планете, что очень важно сегодня, когда человек оказывается не только перед лицом естественной смерти, перед насильственным уничтожением в результате войны, но и перед реально возникшей перед ним опасностью экологической гибели. И точно так же как медицина стремится найти возможность продлить человеческую жизнь, так и мы должны активно сражаться за сохранение окружающей нас среды, беречь природу Земли.

Следует сказать и о голландской картине «Мусорщик» режиссера Фонса Грансвелда, которая по своей теме тоже в известной мере может быть отнесена к вышеназванному ряду кинолент. Думаю, картина не случайно вызвала много споров. Герой фильма — человек с метлой и мусорной тележкой. Он делает вроде бы незаметную в глазах общества и не очень благодарную работу. Он прямо говорит: «Это грязная работа». Ему так надоело убирать за другими мусор и нечистоты! Но по мере развития экранного монолога рождается иной вывод. Мы убеждаемся, что герой фильма вовсе не чувствует себя ущербным из-за характера своего труда, он полноценный человек, с определенным чувством собственного достоинства, и это вызывает к нему искреннее уважение. Но картину заметно ослабляет растушеванность социального фона. Это и вызвало к ней немало претензий. Особенно наглядно проявилась слабость картины в явно надуманном заключительном эпизоде, когда герой везет свою дочку на мусороперерабатывающий завод, чуть ли не предлагая ей восхититься этим зрелищем. Не знаю, нашелся ли кто-нибудь в зрительном зале, кто принял эту сцену с доверием.

Я не случайно, классифицируя фильмы фестивальной программы, выделил в особую группу ленты, повествующие о закате человеческой жизни, о старости. Конечно, общество должно заботиться о своем будущем, о молодом поколении. Но отношение к старости оп-

ределяет подлинную гуманность общества, ибо речь идет о людях, своей долгой жизнью, деятельным трудом заслуживших право на уважение и заботу. Отрадно, когда такое право обеспечивают престарелому труженику не только близкие, но и государство, общество. Об этом, в частности, убедительно рассказывает и уже упоминавшийся мною болгарский фильм «Звено».

Горько, когда старики предоставлены сами себе, лишены внимания, а часто и брошены на произвол судьбы, как показывает перуанская картина «Время ожидания» режиссера Франсиско Хосе Ломбарди. Что ждет несчастных обитателей дома престарелых, о которых снят фильм? В их лицах, глазах с глубоко запрятанной болью, безвольно опущенных руках выражено одно — впереди у них, явственно ощущаешь, только смерть.

У этих уже не осталось никакой надежды. Но другие еще сохраняют силы бороться. В уже упоминавшейся мною японской картине «Истинно чистое небо» пожилые люди объединяются в организации, требуют от владельцев крупных заводов и фирм оградить их здоровье от гибельного смога. В одиночку борется за право на жилище пожилая женщина в фильме «Фасад» (ФРГ, режиссер Шарлотта Керр). Документальное кино делает борьбу всех этих стариков и старух гласной, привлекает к ней внимание.

Кинематограф становится не только хроникером событий, но и включается в сражение трудящихся за справедливость, за их права.

Я начал с того, что фестивальная программа позволила, пусть в общих очертаниях, воссоздать образ современного мира. Ясно, что кинохроника не в состоянии запечатлеть всю многогранность жизни, но приближенную к ней модель документальный экран позволяет увидеть. И здесь решающую роль играет политическая позиция автора, ее ясность, точность и определенность. Не менее важно, чтобы кинокамера помогала нам проникнуть в глубину явления, передавала сложность и многогранность жизни. Как этого добиться?

Большую роль играет в решении этой важной задачи уровень мышления документалиста, его творческая вооруженность. Чем ярче почерк документалистов, тем убедительнее картины. В этом смысле, правда, впечатления от фестиваля довольно пестрые: рядом с фильмами интересной творческой манеры соседствовали работы маловыразительные, не использующие всего богатства киноязыка. А ведь возможности экранной публицистики очень велики, мы же подчас сами искусственно их сужаем. Между тем зритель — а это на восемьдесят процентов молодежь — ожидает от нас яркого и смелого, истинно современного публицистического слова. Так что в данном случае проблемы формы, стиля — это проблемы отнюдь не узкоэстетические; от плодотворного их решения зависят широта аудитории и эффект восприятия документального фильма. У документалиста должна быть воспитана ответственность за киноязык его произведений. Об этом убедительно свидетельствовали те фильмы конкурса, где точности мысли соответствовали верно найденный ритм ленты, монтажа, активность дикторского текста. Мне думается, эти вопросы должны непременно стать предметом серьезного обсуждения на московских фестивальных дискуссиях. В программе международного смотра таким обсуждениям обязательно должно быть отведено место, ибо для многих молодых документалистов из государств с только что начавшей развиваться кинематографией, для участников фестиваля из тех стран, где хроникерам приходится работать в нелегальных или полулегальных условиях, Московский фестиваль является профессиональной школой. Скажем больше: значение Московского короткометражного фестиваля для профессиональной кинодокументалистики мира столь велико, что система стимуляции зрительского интереса к имеющей огромное политическое значение экранной публицистике на московских киносмотрах должна быть продумана особо, специально и тщательно.

Запечатленные на пленке люди, события и проблемы наших дней — это память человеческая, складывающаяся в зримую летопись века. В этом ее историческая роль. Участие в

Захарий Жандов,
режиссер (Болгария)

московском смотре в качестве члена жюри фестиваля короткометражных фильмов было для меня чрезвычайно интересным. Ведь в игровое кино, в котором я сейчас работаю, я пришел из документального. Поэтому, знакомясь в Москве с новыми документальными лентами, я смотрел их и как «человек со стороны», утративший повседневную связь с живым процессом развития экранной публицистики, и в то же время глазами бывшего документалиста. Такая двойная позиция, во-первых, позволила явственнее увидеть, насколько изменилось за последнее время документальное кино — в принципах съемки, в художественной организации жизненного материала, в том, какое значение придается дикторскому тексту, «синхронам» и т. д., то есть в своей «технологии».

Кроме того, мне было очень интересно и важно воспринимать документальные фильмы с точки зрения человека, желающего не просто оценить общественную значимость увиденного, но и почувствовать, объяснить для себя острый зрительский интерес к изображенному на пленке.

Решая проблему зрелищности, кинопублицистика, на мой взгляд, сегодня сделала значительный шаг вперед, причем не прибегая к каким-либо изощренным приемам, а прежде всего опираясь на жизненные реалии, сделав их подлинной основой художественного образа.

Однако эта опора на факт, на документ отнюдь не означает пассивную фиксацию событий, робкое следование за ними. Напротив, лучшие картины, показанные на фестивале в Москве, характеризует стремление подняться над материалом, не ограничиваясь простой констатацией явления, попытаться понять его суть, проникнуть в его истоки, увидеть его проекцию в будущее.

Все это значительно повысило общественный авторитет кинопублицистики, ее роль в политической и социальной борьбе трудящихся на Западе, в национально-освободительном движении развивающихся стран. А в социалистическом мире — в показе всего многообразия нашей жизни, образа человека нового общества, в борьбе с недостатками, мешающими нам строить и жить.

Убежден, что общественный и художественный уровень кинопублицистики дает ей сегодня право на гораздо большую зрительскую аудиторию. Но для того, чтобы ее расширить, необходимо преодолеть не только несовершенство проката, но и определенную зрительскую предвзятость к кинохронике. Поэтому одна из важных задач сейчас — эмоциональная и яркая пропаганда документального и научного кино, в этом я согласен с Германом Херлинг-хаузом. Разумеется, главный аргумент — сами фильмы, но надо еще убедить зрителей, что эти фильмы им будет интересно смотреть. Пока прорыв к зрителю делают немногие картины. А заслуживают внимания многие. Московский фестиваль это еще раз показал.

Сразу оговорюсь: наверное, в конкретных примерах я в чем-то повторю своих коллег, обращусь к фильмам, отмеченным жюри. Но не потому, что хочу идти по следам премированных картин. Мне представляется необходимым выявить наиболее характерные тенденции современного документального кинематографа, определить основные направления поисков. А они особенно наглядно просматриваются, естественно, в лучших картинах фестиваля.

Думаю, многие отметили для себя вьетнамскую картину «Новые адреса». В ней мы с

радостью увидели, что страна живет теперь уже не войной, а миром, созиданием новой жизни, увидели, как вьетнамцы поднимают отсталые экономические районы страны. Весь художественный строй картины отвечает содержанию, стилистика ленты совсем непохожа на ту, которая отличала прежние работы вьетнамских документалистов — создателей хроники огненных военных лет. Картина о мирном труде победившего народа отмечена глубоким проникновением в индивидуальный характер, в психологию человека.

Или советский фильм «Командировка на орбиту». Честно признаюсь: мне, как неспециалисту, не так важно знать, какова технология изучения солнечных лучей из кабины корабля. Но то, что один из создателей фильма — космонавт и съемки ведутся из космоса, что у нас есть теперь реальная возможность окинуть мир взглядом, посмотреть на него извне, со стороны — это фантастично! И главное достоинство замысла авторов фильма заключается, по-моему, в том, что он сочетает в себе фантастичность макровзгляда на планету с рассказом о важной, геронческой, но повседневной работе человека в космосе. Результат этого контрапункта — художественный эффект большой силы. Не скрою, мне понравилась и наша болгарская картина «Звено». Дорог итог этого фильма, утверждающий, что героини картины — крестьянки, женщины, работающие на табачном поле,— это люди на своем месте. Не только в работе — вообще в жизни. Они срослись со своей землей, своим краем, своей страной. Картина вызывает глубокое уважение к труду и старости. Прекрасно выглядят на экране старые люди, прекрасны их простые и мудрые слова о ценности человеческой жизни.

Особую роль в фильме играют синхронные записи. К сожалению, яркий, своеобразный, колоритный диалект в переводе тускнеет. И тем не менее «синхроны» очень впечатляют: люди на экране говорят так, словно это привычное вольное течение их повседневного разговора. В монтаже эта раскованность и непосредственность беседы не только сохранена, но и максимально выявлена. Очень точно выстроена композиция фильма, где главные герои экранного повествования и те, кто их окружает, спаяны воедино благодаря общей атмосфере. В картине ощущается полифония тем и образов, рождающая мелодию достаточно сложную, богатую нюансами и деталями, но создается она скупыми режиссерскими приемами и потому не оставляет ощущения претенциозности. На экране — живой репортаж, который не сковывает свободного течения жизни: не чувствуешь насильственного вмешательства в жизнь, «организованности» материала...

Замечу, что вместе с Невеной Тошевой, автором фильма «Звено», в болгарской документалистике сейчас интересно работает талантливая творческая молодежь. Оскар Кристанов, Юрий Стоянов, как и другие их коллеги, верят в возможности кинокамеры, в первородный эффект съемки, тем более когда речь идет о современной теме. Хроника, считают они, не должна соревноваться с художественным кино в способах организации материала, построения кадра, в изысканных приемах освещения. Ее сила в другом. И, конечно, документалист должен уметь сам снимать, монтировать, комментировать, быть в полном смысле слова автором своего фильма.

Но вернусь к фестивальной программе. Я вижу глубокую внутреннюю связь болгарской картины «Звено» с советским фильмом «Нас ведет ЛЭП» режиссеров из Таджикистана М. Арипова и В. Фомина. Они полярны по методам художественного построения материала. В «Звене» многое решает слово. В картине, снятой таджикскими кинематографистами, все держится на изобразительном строе, на создании напряженной атмосферы действия. А роднит эти произведения глубокое уважение к людям труда, нравственная красота и чистота героев. К сожалению, некоторая незавершенность авторской мысли и изобразительные повторы снижают художественный уровень фильма «Нас ведет ЛЭП». Иначе, я уверен, она могла стать одной из самых ярких поэтических картин в современной советской кинодокументалистике.

X МКФ еще раз подтвердил, что киносмотр в Москве — один из авторитетнейших фору-

мов кинопублицистов, борющихся с фашизмом, силами реакции за социальные права трудящихся. Картина «Наследие Майера», снятая кинематографистами ГДР,— рентгеновский снимок неофашизма. Испанский фильм «Ущелье Висмар» обвиняет фашистов, убивших Лорку. Чилийская программа, я уверен, предстанет на суде истории как один из самых неопровержимых документов злодеяний фашизма и солидарности честных людей земли с народом Чили. Все эти яркие антифашистские произведения, так же как фильмы «Запрещено» (Турция), «Фасад» (ФРГ), убедительно показывают борьбу простых людей планеты за свои права, за справедливость против жестокости и угнетения. Таким образом, экран Московского фестиваля словно сфокусировал важные приметы эпохи, ее определяющие черты.

И еще одно существенное свойство кинофорума в Москве: он широко открыт для малых и развивающихся кинематографий, поддерживает их, горячо и заинтересованно обсуждает работы молодых художников. Взаимоотношения документалистов, обладающих большим опытом, с представителями кинематографий, делающих первые шаги, на этом фестивале не носят характера общения «старших» с «младшими». Идет разговор взаимозаинтересованный, взаимно обогащающий. Нельзя без глубокого внимания отнестись к страстным и гневным политическим репортажам палестинцев, к пусть не всегда совершенным по форме, но всегда полным социальной силы фильмам документалистов Латинской Америки. На нынешнем фестивале одним из самых сильных впечатлений для меня стало знакомство с программой латиноамериканцев — картинами кинематографистов Мексики, Перу, Коста-Рики, Колумбии... Все эти картины, как и некоторые фильмы из Африки (например, интересный фильм ангольских документалистов), Азии, — надежное и мощное оружие в национально-освободительной борьбе.

Говоря о кинематографе освободившихся стран, невольно возвращаешься к славным традициям советской кинохроники двадцатых годов — времени вдохновенного труда народа, который — впервые! — стал трудиться не на хозяина — на себя, впервые стал подлинным творцом своего счастья. Обращение к этим традициям, наполненным сегодня новым конкретным жизненным содержанием, бесспорно, может обогатить современный кинематограф, стимулировать развитие демократического, прогрессивного искусства в этих странах.

Кроме всего прочего, кинематограф развивающихся стран подкупает меня своей непосредственностью, отсутствием чрезмерной «постановочности», той кинематографической эрудиции, которая порой лишь вредит делу. Часто можно услышать, что репортаж теперь должно вести только телевидение. Верно, но ТВ не ведет художественного наблюдения за жизнью. А как раз художественное наблюдение так необходимо. Я поэтому вовсе не ратую за то, чтобы авторы включали камеру и ждали, пока не кончится кассета, а потом заряжали ее в проектор. Конечно, нельзя просто пускаться плыть по течению, надо знать, куда ты плывешь. Речь идет о способности доверять правде самой жизни, не увлекаясь профессиональной «игрой», чисто кинематографическими эффектами. Конечно, высокому профессионалу авторское обращение к залу в ангольской картине «О том, что было» (коллектив авторов) с декларацией: «Мы будем восстанавливать события» — может показаться простодушным, наивным, но рассказ старого ангольского крестьянина захватывает пронзительной искренностью воспоминаний о жизни в колониальной Анголе — под бичами хозяев и пулями их охранников.

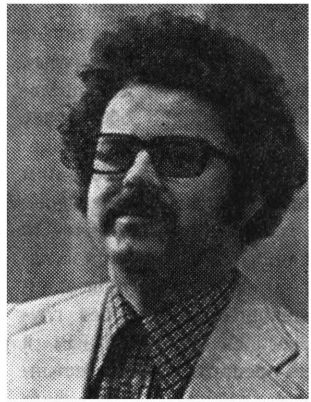
Порой можно было услышать в кинозале «Зарядье», что было бы хорошо, если бы Московский фестиваль ограничивался только фильмами политической направленности. Понятно, что эти предложения вызваны благородным желанием подчеркнуть особое значение таких картин. Но проблема эта не так проста, как может показаться на первый взгляд. Ведь фестиваль короткого метража включает в себя не только публицистику, но и научное кино, мультипликацию и даже игровые ленты. Так что подобные пожелания повели бы к пересмотру фестивального статута. Но дело не только в формальностях. Скажем,

разве программа фестиваля не стала бы значительно беднее без картин, остро ставящих такие актуальные проблемы, как защита окружающей среды? Мы бы лишились тогда таких интересных и значительных фильмов, как японская лента «Истинно чистое небо», мексиканская — «Пятый всадник».

А не проиграем ли мы при таком подходе и в другом? Ведь нельзя забывать, что на экран проецируются произведения искусства. А коли так, то разве может фестиваль не быть смотром и художественных достижений? Картина Клода Лелуша о Париже «Свидание», прямо скажем, не содержит в себе значительных общественно-политических идей, но она талантлива, сделана мастерски, и потому любители кино вправе были посмотреть ее на фестивальном экране. То же самое можно сказать о других фестивальных лентах, концепция которых вызывала споры, но оригинальность творческого решения явно обогащала программу. Конечно, шведская картина «Эгей, Америка!» режиссера Йонаса Сима излишне экзальтирована, как и ее герой — не только священник, ненавидящий расовую дискриминацию, но, бесспорно, и одаренный актер, певец. И все-таки это удивительно своеобразный, во многом неожиданный фильм. И голландская картина о мусорщике, несмотря на завуалированность в ней социального среза, бесспорно, художественно яркая работа, говорящая зрителю больше, чем он видит на экране. Или югославские фильмы «Молот» (режиссер Влатко Гилич), «Вкус меда» (режиссер Петер Лалович), к которым могут быть (они есть и у меня) предъявлены и некоторые претензии. Все эти работы интересны, они вызывают живой отклик, а без этого самая важная мысль теряет сторонников, становится менее эффективной.

Вот почему трудно формировать фестивальную программу. Тем не менее возможности ее совершенствования имеются. Я думаю, одна из них — в более тщательном предварительном отборе, что не должно помешать более активному знакомству с тем, что на сегодня представляет собой документальное кино в разных регионах мира.

Я думаю, что среди документалистов мира, приехавших на фестиваль в Москву, нет ни одного, кто бы не был знаком с боевыми традициями советской кинохроники, с работами Вертова, вдохновенно запечатлевшими первые годы молодой Страны Советов, с фильмами Романа Кармена и многих других советских документалистов, создающих сегодня экранный портрет своей Родины. Вести летопись эпохи — главная задача документального кино. Для нас и для будущих поколений.



Ханс-Йохим Шлегель,
киновед (ФРГ)

Сейчас много говорят о кризисе документального кино или даже короткометражного фильма вообще. По-моему, об этом говорят уже слишком долго и слишком громко. Во многом из-за того, что в странах развитого кинематографа зритель часто опасается скучности документального кино и предпочитает уйти или даже «сбежать» в сюжетный мир игрового кино, где коммерческое искусство с готовностью предлагает самые разные варианты развлекательного зрелища. Справедливости ради следует заметить, что в этом «оттоке» зрителей

повинны и многие режиссеры-документалисты, забывающие о специфических визуальных возможностях их профессии и делающих вместо кинофильмов «радиокартины».

С другой стороны, очевидно и то, что отягощенный, чрезмерно утомленный заботами зритель на Западе часто предпочитает избегать встречи с подлинным жизненным материалом, с суровой жизненной реалией.

В этих условиях своеобразного зрительского кризиса по отношению к кинопублицистике необходима борьба за зрителя и, если хотите, перевоспитание широкой аудитории. Слишком велико значение политической кинопублицистики, чтобы пренебречь количеством зрителей, которые могли бы познакомиться с ней.

В преодолении этих трудностей серьезную роль могут сыграть кинофестивали. Международные смотры экранной публицистики поддерживают те новые формы и функции жанра, которые уже вышли из кризиса и заслуживают если не подражания, то внимательного изучения. И здесь в качестве примера я с уверенностью могу назвать работы, выражающие новые тенденции в документальном кино Латинской Америки (колумбийские картины «Кирпичники» и «Крестьяне» режиссеров Хорхе Сильва и Марты Родригес, фильмы Сантьяго Альвареса (Куба), которые привлекали большое внимание на многих Московских и других фестивалях).

Еще одна обнадеживающая тенденция — значительное повышение роли кинохроники, ее общественного значения в странах, где ширится национально-освободительная борьба народов. В фильмах этого направления явно заметно влияние исторического опыта советского документального кино периода революции и гражданской войны.

И наконец, окрепло еще одно направление документального кино, имеющее большую силу воздействия. Это жанр боевой, активной, наступательной публицистики, одним из наиболее ярких проявлений которого стали фильмы Хайновского и Шоймана. Их фильмы не только вызывают аплодисменты зрителей, но содействуют освобождению людей из концлагерей (вспомним ленты о Чили), то есть не только символически, но и конкретно участвуют в политической борьбе.

Хочу заметить, что в поисках выхода из кризиса фильмов «короткого метража» следует обратить внимание также на мультипликационное и короткометражное игровое кино, которое сегодня все чаще дает яркие и неожиданные художественные решения важных политических тем. В этом отношении важную роль играют дипломные работы и дебюты молодых начинающих режиссеров. Это, например, показала ретроспектива вгиковских картин на XXIII фестивале в Оберхаузене. Интересно, что немало известных режиссеров (как, например, кинематографисты ФРГ Вернер Герцог или Александр Клуге) часто возвращаются к короткометражному жанру, считая его школой киноязыка вообще.

К сожалению, на международных фестивалях с лучшими образцами короткометражных фильмов знакомится слишком мало зрителей. Следует подумать, как в короткий фестивальный срок сделать аудиторию кинопублицистики максимально широкой, ибо внимание зрителей к документальному кино надо стимулировать гораздо более энергично. В этом направлении Московский фестиваль добился многого, но и здесь, по-моему, еще имеются значительные резервы.

Очень помогают определению дальнейших путей развития кинохроники дискуссии документалистов, такие, какие проводятся, к примеру, в Лейпциге и Оберхаузене. Думается, что при всей насыщенности программы Московского кинофестиваля следует в масштабах конкурса короткометражных лент предусматривать такие обсуждения. В Москву, как правило, съезжаются прогрессивные документалисты многих стран мира: нет другого столь представительного фестиваля. Как важно использовать такую замечательную возможность для того, чтобы оценить сделанное, выверить общие цели. На правах гостя я не могу давать рекомендаций. Но, быть может, все это можно было бы сделать, если бы фестиваль короткого метража проходил в иные сроки или начинался чуть раньше конкурса художественных лент? Это

помогло бы привлечь внимание всех любителей кино к документальным фильмам, которые, бесспорно, того заслуживают.

Сделать это важно потому, что статистика еще не дает возможности утверждать, что кинохроника уже привлекает всеобщее внимание. Но рост интереса к экранной публицистике — явление реальное. Свидетельств тому немало, одно из них — необычайная популярность фестиваля в Лейпциге, возникновение новых смотров документального кино в странах Азии, Африки, Латинской Америки: в Багдаде (фестиваль палестинских фильмов), Тунисе, Уагадугу (Верхняя Вольта) и других. Подобные факты отражают, на мой взгляд, общественную потребность в кинохронике, в образной информации о проблемах и чаяниях человечества.

Функциональная природа документального кинематографа многообразна, она всегда определяется временем, политической, социальной обстановкой в той или иной части земного шара. Скажем, хорошо известно, какую большую роль играл документальный фильм, вообще короткий метраж, в России сразу после революции, в годы гражданской войны. Образная публицистика являлась тогда сильнейшим орудием политической пропаганды и просвещения масс.

Опыт советских кинодокументалистов и по сей день служит прекрасной школой для молодых кинематографий в развивающихся странах, где кинематограф особенно эффективно используется для борьбы с неграмотностью и отсталостью населения. Так, в Ираке, например, я наблюдал работу хроникеров по принципам «Медведь-кино»: в населенном пункте производилась съемка, а затем снятый материал показывался, обсуждался с местными жителями. Общественное воздействие кино в этих случаях становится явным, так как показ картин прямо влияет на сознание людей.

Очень важно то, что Московский кинофестиваль своим авторитетом и размахом стимулирует развитие и упрочение прогрессивных тенденций в современном документальном кино. С этой точки зрения мне представляется особенно справедливой и принципиальной награда, присужденная на десятом смотре короткометражных фильмов в Москве турецкой картине «Запрещено». Рабочие завода, построенного на месте вчерашних крестьянских полей, в начале фильма разобщены религиозными и местническими предрассудками. Но по мере развития экранного действия мы явственно ощущаем у них рост классового самосознания, стремление объединиться в борьбе с хозяевами завода за свои права. При этом политическая позиция авторов претворена в образы убедительные и доходчивые. Фильм «Запрещено» — пример подлинной кинопублицистики, энергично воздействующей на зрителя. Да, эта лента скорее всего не будет иметь аншлагов в огромных зрительных залах фешенебельных кинотеатров, но в рабочих клубах, в профсоюзных, женских и студенческих организациях успех ей обеспечен. Вот почему значение подобных произведений о классовой борьбе, предназначенных для масс, огромно. Так же активно наступательна и тоже предназначена для самой широкой аудитории картина режиссеров из ФРГ Валентина Шваба и Манфреда Фосса «Искусство принадлежит народу». Политические зонги, которые исполняет уличная труппа около мюнхенского банка, обличают западногерманский капитал. Экран множит немногочисленных слушателей политических менестрелей на количество кинозрителей, на количество просмотров.

Политическое документальное кино — явление многоликое и непростое. Пример тому — показанная на фестивале шведская картина «Эгей, Америка!». Демонстрация этого противоречивого, во многом спорного фильма в Москве лишний раз обнаруживает — вопреки лживым измышления некоторых буржуазных «критиков» — широту взглядов, отсутствие предвзятости у организаторов МКФ в Москве к отбору картин на конкурс. Главный герой фильма — популярный в Америке прогрессивный негритянский священник, проповедник Сесил Уильямс. Его проповеди против расизма и социальной несправедливости находят сегодня отклик у многих граждан США. Точный выбор художественных средств помогает авторам картины не только передать содержание проповедей, но

и раскрыть образ проповедника. Здесь важна не только суть проповедей, но и форма их подачи, которую трудно оценить однозначно. В том, как почти эстрадно ведет себя в церкви Уильямс, а за ним и его слушатели, порой напоминающие аудиторию концертных залов, в несколько аффектированной манере его общения с каждым из членов паствы, есть что-то от трюка. И фильм это тоже передает. В итоге и сам герой фильма и характер его деятельности вызывают впечатления противоречивые. Перед нами — одна из примет нынешней Америки, требующая осмысления и дискуссии как с политической, так и с нравственной точки зрения.

Я думаю, организация фестивальных показов таких фильмов, как «Эгей, Америка!», должна быть усовершенствована. Премьере, на мой взгляд, должна сопутствовать широкая информация о целях и задачах фильма, об обстоятельствах и условиях съемок, о характере его проката в стране, о том, как реагировала на него публика. К примеру, картине можно предпослать такую информацию: «Этот фильм показывается в стране, где он снят, неграмотным крестьянам в деревнях с грузовика». Или: «Картина демонстрируется на митингах, проецируется на стену цеха» и т. д. Только в таком контексте станет до конца ясной подлинная ценность документального фильма. Это, я убежден, значительно повысит интерес к нему зрителей... Вообще лучшие традиции таких смотров боевой кинопублицистики, как фестивали в Москве, Лейпциге, Багдаде или Оберхаузене, следует тщательнейшим образом изучать и, главное, развивать.

Московский фестиваль короткометражных фильмов более масштабен по сравнению с конкурсами, ему подобными, характер его программы весьма многообразен: здесь наряду с политической кинохроникой, которая определяет его направленность, демонстрируются фильмы и других тем, жанров, направлений. «Зарядье» дает возможность познакомиться с разными творческими направлениями современной документалистики. Очень важным достоинством Московского фестиваля является и то, что он не ограничивается рамками конкурсных просмотров. Облик фестиваля формируют встречи, посвященные самым насущным проблемам времени. Волнующей манифестацией стал, например, на нынешнем X МКФ вечер солидарности с народом Чили.

Оценка уровня фильмов в программе каждого смотра документального кино должна быть диалектической. Однородные критерии здесь не подходят. К примеру, ясно, что художественный уровень фильмов, созданных в развивающихся странах или на скромные средства прогрессивных организаций капиталистических стран, ниже, чем уровень фильмов в тех странах, где работа кинодокументалистов освящена многолетними традициями, зиждется на прочных основах национальной киношколы.

Но непритязательные по форме ленты, вдохновленные высокими общественными идеалами, политически острые, адресованные демократической аудитории, нельзя оценивать вне социально-политического контекста, обстановки, в которой они созданы. К примеру, первая иракская мультипликация Виктора Хадата «Американский футбол». Она не делала открытий в мультипликационном рисунке или в звуковых трюках, но открывала совсем новую функцию мультипликации: ранее привычная нам только в забавных комиксах и сказках Диснея, здесь она эффектно «работала» в политических агитационных целях. Я верю в будущее авторов таких фильмов, озабоченных повышением пропагандистского эффекта своей работы. И задачи такого фестиваля, как Московский, на мой взгляд,— не просто поддержать и поощрить их, но и дать этим кинематографистам (по преимуществу молодым) возможность обогатить свой политический и профессиональный опыт. Во имя этой цели следует, на мой взгляд, более строго и целенаправленно проводить отбор фильмов на конкурс и в информационную программу, отсеивая профессионально «гладкие», но безликие и лишенные мысли туристские и видовые, по сути своей рекламные, ролики. Я полагаю, что сегодня в условиях капиталистического общества такие фильмы мешают развитию подлинно прогрессивного документального кино. Раньше в этом жанре хотя бы возникали новые формы кине-

матографического языка, вспомним, что в этом жанре работал такой известный документалист, как Вальтер Рутман или крупные прогрессивные английские документалисты группы Джона Грирсона. Яркие, художественно выразительные ленты такого рода появлялись в свое время во многих странах. К примеру, картина, созданная в Великобритании по заказу английских железных дорог, была даже включена в программу фестиваля в Оберхаузене и имела там успех — были оценены ее художественные достоинства. Но подавляющее большинство таких картин сводится к глянцево-рекламному «слайдовому» кино, которое, на первый взгляд являясь безобидным, на самом деле извращает представление о действительности, сводя его к зазывным, большей частью лишенным художественного вкуса призывам посетить те или иные места. В своей крайней форме такие фильмы вызывают активное чувство протеста. У меня, например, такой протест вызвала представленная на конкурс от Бангладеш картина «Бангладеш — автопортрет» (режиссер Бадел Рахман), которая писала портрет страны не с живой действительности, а с «лаковой» открытки, изготовленной для богатых туристов и бизнесменов.

Правда, не стоит забывать и о другой стороне проблемы: создатели политических и социальных фильмов должны искать — с помощью своей творческой палитры — пути к широкой аудитории, к художественно совершенному способу выражения своих мыслей и убеждений.

С этой точки зрения следует сегодня внимательнее присмотреться к так называемому экспериментальному документальному кино. Термин «экспериментальный» я использую весьма условно. Вот, скажем, в московской фестивальной программе демонстрировалась картина Клода Лелуша «Свидание» — изящная миниатюра, в которой с бешено мчащегося мотоцикла снят Париж. Город предстал на экране непривычным и неожиданным, пленительным и чарующим. Эта картина не только доставляет эстетическое наслаждение. Фильм Лелуша действительно экспериментален и вооружает документалистов новыми приемами выразительности, так необходимыми сегодня для решения более сложных и важных задач. Но со «Свиданием» соседствовала в программе итальянская картина «Рефлексия» (это название было переведено на фестивале как «Отблески света»), сделанная Джорджо Понти. Знаю, что она многим понравилась. Но мне представляется, что она ни в каком смысле не является открытием, использует изобразительные приемы, давно и хорошо известные.

Разумеется, идеальным случаем является тот, когда мастерством обладает кинематографист, разрабатывающий общественно значимую задачу. Не будем увлекаться превосходными степенями, но, думается, отмеченный на Московском фестивале главной наградой фильм Хайновского и Шоймана «Наследие Майера» являет пример как раз такого сочетания. Картина в банальной обстановке аукциона раскрыла историческое измерение фашизма, связала факты ужасного прошлого с сегодняшним днем, проявив новые зловещие ипостаси фашизма. Причем эту важную задачу авторы решили с помощью мастерской съемки и диалектического монтажа, без сухого и риторического комментария.

Конечно, не следует думать, что политическое кино — это непременно и обязательно экранная контестация. Повторюсь, все зависит от конкретной социально-политической характеристики общества. В мире социализма экранная публицистика призвана решать с в о и благородные и значительные задачи: показывать созидательный гуманистический характер общества, бороться с недостатками, тормозящими движение вперед, раскрывать индивидуальные черты характера нового человека. В этом смысле для меня было интересным и поучительным знакомство с болгарским фильмом «Звено». Я убежден, что это глубоко политическая картина. То, что хотели сказать авторы фильма о своих героях — женщинах, обрабатывающих табачное поле, сказано в ней языком настоящего искусства.

Особенно для меня важно то, что авторы этой ленты, широко используя киноинтервью, не свели все многообразие документального киноискусства к «синхронам» — излюбленному

приему телевидения. Документальное кино должно сознавать себя как искусство особое, со своими корнями, своей теоретической базой и своим собственным творческим опытом изображения действительности.

Картина «Звено» вместе с советским фильмом «Нас ведет ЛЭП» воссоздает зримый образ социалистического общества, рисует человека труда, работающего для своего народа, а следовательно, для себя. Лента таджикских документалистов «Нас ведет ЛЭП» талантливо снята, она знакомит с интересным жизненным материалом. Глубоко гуманны характеры ее героев — монтажников, устанавливающих высоко в горах опоры для линии электропередач. Мне только не хватало в этой картине более подробных общественных характеристик ее героев. Это хорошо удается — на подобном же материале — документалистке из ГДР Гите Никель, которая старается ярко высвечивать обобщающие черты своих героев.

Я уже говорил, что программа Московского фестиваля дает возможность увидеть работы самых разных направлений из самых разных стран. Одним из свидетельств этого стала испанская картина «Ущелье Висмар». Фильм сделан на основе, характерной для испанского искусства, в частности, музыки и театра, эстетики представления, отличной от принципов «театра переживания», с бурным и несколько остраненным, условным раскрытием действительности. Поэзия Лорки, великого испанского поэта, убитого франкистами, передана с таким внутренним накалом и темпераментом, что экран будто создает сильнейшее электрическое поле в зрительном зале. И в то же время в фильме явственно ощущается дыхание сегодняшнего дня, веяние времени, ощущается отношение к поэзии и судьбе Лорки в свете актуальных задач, стоящих ныне перед народом Испании. Очень важная картина!

А рядом с ней картина из ФРГ «Фасад» — другие краски, другой, гораздо более спокойный характер экранного повествования, но столь же сильна гуманистическая тема, воплощенная уже на ином жизненном материале: фильм обличает жестокость капиталистического общества, способного ради барыша выгнать на улицу пожилую женщину. Выгнать из дома, где она прожила всю жизнь! В то же время фильм показывает, как начинается процесс социального самосознания героини, который и приводит ее к протесту против несправедливости. И показывает без назойливого и многословного дикторского комментария, а собственно кинематографическими средствами.

Разумеется, длинный ряд фильмов конкурсной программы был неоднороден. Я, к примеру, не мог принять нашедшую своих сторонников голландскую ленту «Мусорщик». Я принципиально против картин такого толка. Человек в ней показан вне существующего в жизни социального контекста. Он живет (как сам утверждает с экрана) как бы в изоляции. Но мы не ощущаем и его отношения к людям. Неоправдан и необъясним оптимизм его суждений о жизни: «Все не так плохо». Так что несмотря на профессиональное изящество авторов я против этой картины.

И уж совсем непонятен мне интерес к западногерманской картине режиссера Харальда Райнля «Послание богов» (продолжение нашумевшей ленты «Воспоминание о будущем») — спекулятивной и антинаучной мистификации, которая эксплуатирует зрительский интерес к науке, уходя от подлинных общественных и научных проблем.

В этой связи мне кажется крайне важным обратить внимание на следующее обстоятельство. Задумываясь о дальнейших путях развития прогрессивной кинодокументалистики, мы както забываем порой, что это оружие пытаются активно использовать и наши идеологические противники. Действительно, сами художественные средства еще не смогут создать идейную концепцию в кинопублицистике. Вспомним, например, какое значение имела военная хроника при Гитлере. Поэтому так важно, во имя каких целей используется искусство, честными или нечестными руками оно делается. Фильм, основанный на исторических, подлинно-научных принципах постижения действительности, на марксистской идеологии, на любви к человеку, обретает действенную силу. А картина, основанная на человеконенавистнических теориях, стремящихся деформировать пути общества к

прогрессу, не в состоянии расшифровать действительность, каким способным ни был бы художник, посвятивший свой труд такой идее. Он не сможет убедить зрителей, сможет только обмануть часть из них. Вот почему, в сущности, было нереально обращенное к кинематографистам «третьего рейха» требование Геббельса «создать фашистский «Потемкин». Геббельс не понимал, что сила картины Эйзенштейна в неразрывной диалектической связи идеи и художественной формы. Конкретного общественно-политического содержания с конкретной формой. Поэтому создать имеющий воздействие на зрителя реакционный документальный фильм трудно в принципе. Но такие попытки предпринимаются постоянно. Одна из последних — фильм «Гитлер — карьера» (авторы Иоахим Фест и Кристиан Херрендерфер), демонстрировавшийся на фестивале в Западном Берлине. Картина пытается объяснить германский фашизм как случайное, патологическое явление, делая Гитлера персонажем, породившим фашизм — его началом и концом.

Но как ни ловко сделана эта картина, о чем свидетельствует ее кассовый успех, тщательно раздуваемый не только в коммерческих, но и в идеологических целях, ее идейная концепция рушится даже при мало-мальски серьезном анализе.

Этот анализ следует вести, в первую очередь, тем же оружием — прогрессивным документальным фильмом, ибо на его стороне не только художественные приемы, но и правда истории.

Московский фестиваль запомнился рядом интересных и важных фильмов. Мне, как члену фестивального комитета Оберхаузена, приятно сообщить, что мы намерены программу лучших лент X Московского фестиваля показать на очередном кинофоруме в Оберхаузене. Точно так, как наиболее значительные ленты нашего фестиваля, показывались в Москве. И это — не просто обмен фильмами. Московские и Оберхаузеновские фестивали под своими девизами «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами» и «Путь к соседу» реализуют хельсинкские идеи взаимного понимания и содружества, обмена культурными ценностями между народами. Документальное кино вносит свой вклад в дело борьбы за мир и социальный прогресс.

Леонид Махнач,
режиссер (СССР)

Намерение редакции «ИК» сопоставить мнения документалистов многих стран мира о фестивале и фестивальной программе я считаю очень важным и плодотворным. Фестивали документальных лент (я буду говорить о кинопублицистике не только потому, что сам работаю в документальном кино, но и потому, что считаю понятие «короткого метража» в значительной мере формальным признаком; в основном программу «Зарядья» определяют документальные фильмы) очень важны для дальнейшего развития документального кинематографа.

В определении роли кинопублицистики наиболее важно выявить общественную значимость труда документалистов, оценить наши фильмы с позиции времени, соотнести их с теми событиями, которыми живет планета. Такая точка отсчета позволяет наиболее верно подойти к назначению документального кино, кото-

рое недаром называют летописцем времени. Но сегодня оно не ограничивается только этой свидетельской функцией, а смело вторгается в борьбу на стороне сил мира и прогресса. Именно это значение работы кинематографистов отмечено в приветствии фестивалю Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева. Кинематограф, подчеркивается в приветствии, «является мощным фактором борьбы за демократию, национальную независимость и социальный прогресс».

Для меня, как очевидно и для других кинематографистов, каждый фестиваль — это и кинопанорама мира и прекрасная возможность встретиться со своими коллегами, обсудить с ними профессиональные проблемы, поделиться творческими планами. Но не только. Это еще и возможность посмотреть в сторону зала, увидеть его реакцию на экран и постараться понять: чего ждет зрительская аудитория? что ей нравится? Нам необходимо установить эту зависимость, эту «обратную связь», ибо борьба за рост своей аудитории, а следовательно, за расширение масштабов политической пропаганды, которую несет прогрессивная кинопублицистика, для нас не менее важна, чем для игрового кино.

В каких условиях протекает эта борьба? Будем откровенны: кинодокументалистика сегодня не имеет возможности благодушно радоваться полным залам, а пока еще должна доказывать свое право на зрителя.

Говоря о факторах, которые влияют на развитие современной кинопублицистики, прежде всего называют телевидение. Это так, но это еще не все. Нельзя не считаться и с информационным «взрывом», характерным для нашей эпохи. И наконец, важен фактор, который мы, документалисты, должны учитывать, а по инерции учитываем далеко не всегда. Я имею в виду чрезвычайно усложнившийся духовный мир человека, живущего в эпоху научно-технической революции. Интеллектуальный уровень зрителей, во всяком случае значительной части зрительской аудитории, сегодня столь велик и столь быстро растет, что, будем честны, мы часто за ним не успеваем.

Как быть? Где резервы, которые дают кинопублицистике надежды на будущее? Бесспорно, по-прежнему внимание к киноэкрану привлекает новая информация: люди, события... Но ныне это уже не основная его сила. На первый план выдвигается сейчас иное: авторские идеи, авторская мысль. Настало время а в т о р с к о г о кинематографа, где камерой движет мысль, а не мотор. Такой кинематограф — это не только ответственность, но и необходимость отвечать уровню сознания современника. Словами «я», «мы», «я увидел», «мы снимали» в дикторском тексте авторское кино не создашь. Оно создается отбором и осмыслением жизненного материала. Не помню, кому принадлежат слова «вертикальная глубина». Вот в чем сегодня ощущает острую потребность кинопублицистика! Время скольжения по поверхности д а в н о прошло. Съемка может быть горизонтальной, а прочтение ее должно быть вертикальным.

На экране чаще должен разгораться спор идей. Уверен, что именно полемичность дает мощный толчок искусству. А как раз с такими лентами встречи происходят нечасто. Вот, к примеру, конкурсная картина фестиваля «Нас ведет ЛЭП». Она сделана талантливыми людьми, сердца которых ищут доброе в людях, и, как всегда в таких случаях, умеющими находить хорошего человека, хорошее в человеке. Но мне все же не хватало в этой картине конфликтности. Той, скажем, что определила в свое время успех фильма «Без легенд». Или той, какая, отражая противостояние двух жизненных позиций героев, привела к удаче авторов «Нарынского дневника». Слишком уж пасторален, по-моему, авторский взгляд на монтажников, тянущих линии электропередач высоко в горах, хотя видно, что в этой картине авторы и сами набирают высоту в рассказе о своих героях.

Прочная опора кинопублицистики — ее художественная форма. Документалист, стремящийся к образному постижению действительности, всегда будет интересен зрителю. Прекрасно сказал Виктор Шкловский, заметивший, что мы снимаем заводы пейзажно, но завод не нуждается, чтобы проверять себя в кино. Как давно и как верно это было сказано. «Снимать пейзажно» — это значит лишь копировать дей-

ствительность. Сегодня такого даже фотография себе не позволяет.

Пути к образности могут быть разными. Но я считаю, что кинодокументалистике должно быть присуще строгое отношение к материалу. Ведь материал-то — сама жизнь. Очень часто почти аскетическая режиссура приводит к блестящим результатам, и, наоборот, кинематографический изыск оставляет равнодушным, а то и вызывает раздражение. Я могу принять самые невероятные профессиональные эксперименты в студенческой учебной работе — там оттачивается мастерство. Но когда ты выходишь на зрителя, главное — это значительность цели. И здесь чем серьезнее материал, тем строже должна быть форма. Ее задача выявить силу материала.

Правда, существуют и примеры прямо противоположные. Дружно одобренная всеми мексиканская картина «Пятый всадник» сделана очень сложными художественными приемами. Между тем как множество фильмов на эту же тему, снятых «просто», не запомнилось. Испанская картина «Ущелье Висмар» тоже создана в весьма непривычных формах, но ярких, самобытных, которые и принесли ей успех. Тут все зависит от индивидуальности кинематографиста. Если художественный прием почерпнут им из собственного арсенала, это органично и приносит успех, а если он заемен, то сразу рождается отблеск трюка, выдающий отсутствие подлинного таланта.

Не могу забыть фильм о Вьетнаме «Ханой, вторник 13», созданный Сантьяго Альваресом, замечательным кубинским документалистом, художником огненного темперамента. В эпизоде, рассказывающем о зверствах американских агрессоров, на экране вдруг начала лопаться пленка, рваться перфорация. Конечно, все мы понимали, что это мультипликация, спецэффект, созданный на киностудии. Но это настолько соответствовало индивидуальности художника, складу его дарования, что эффект эпизода был поразительным. И нисколько не противоречил документальности картины. А сколько он прибавил фильму зрителей, не только сообщив им информацию, но и вдохнув в них жар сердца самого Альвареса.

Жар сердца художника, его отношение к материалу и героям, которых он снимает, хотя и не влияют на светочувствительность пленки, играют решающую роль в успехе фильма. Думается, что успех одной из лучших картин фестиваля — болгарской ленты «Звено» — во многом определила ее какая-то пронзительная искренность, любовь автора, Невены Тошевой, к своим героям.

Отношение к герою только неопытному документалисту может показаться делом второстепенным. А ведь материал часто проявляет то, что ты и не предполагал в нем увидеть. Мне, как и многим, представляется очень важной по теме картина «Фасад». Я понимаю силу заключенного в ней социального обличения. Но вместе с глубокой жалостью к этой женщине, мне кажется, пленка принесла еще и ощущение далеко не простого характера. Понимаю, что тяжелая жизнь ожесточила эту женщину, и ее колючесть — следствие каждодневной борьбы за существование. Но ее личные черты характера в какой-то мере затеняют главную мысль, подсказывают и такой вопросец: «А может старушка еще к тому же просто неуживчива?» Трагический конец фильма все ставит на свои места, но я говорю об этой психологической детали потому, что хочу подчеркнуть, как важен в документальной съемке каждый нюанс, какой зоркостью и психологическим чутьем должен обладать кинематографист, чтобы еще до съемки увидеть внутреннее содержание кадра.

Недавно, просматривая хронику, снятую в Китае, я поймал себя на чисто зрительском интересе к ней. Причем интересовала меня не только главная информативная суть кадра, но и второй, третий планы, всевозможные детали, даже такие: как выглядит улица, как одеты люди? При почти полном отсутствии не только зримой, но и печатной информации о жизни КНР (о чем пекинские руководители очень заботятся) кадры из киножурнала обретали особый, исключительный интерес.

Уникальность информации по теме, которая лежит в основе фильма, значительно повышает ценность каждого метра пленки. На этом фестивале мы много говорили о том, что откровением для зрителей «Зарядья» стало докумен-

тальное кино Латинской Америки. И действительно, мексиканские картины «Пятый всадник» и «Молодые», «Время ожидания» из Перу, «Пуэрто-Рико: разоренный рай» (Пуэрто-Рико, режиссер Хосе Гарсиа), колумбийские ленты «Голубка» (режиссер Альберто Дуке Лопес) и в «Джунглях Макарена» (напомнившие и прекрасную картину о кирпичниках, показанную на прошлом фестивале), наконец, панамский фильм «Наша песня» (группа авторов) — все они дают право говорить о новом, ярком и индивидуальном явлении в мировой прогрессивной кинодокументалистике, имеющем свои неповторимые национальные особенности. О киноискусстве, глубоко и полно раскрывающем на документальном экране трудную жизнь народов этого континента. Все это так, но, я полагаю, большой зрительский успех этих картин в немалой степени объясняется еще и тем, что экран показал малознакомую действительность, далекую Латинскую Америку, приблизил ее к нам.

А бывает и так, что документалист, наоборот, должен воспользоваться знаниями, эрудированностью зрителя, его социальной и политической зрелостью, чтобы поднять интерес к материалу. Вот мы видели на фестивале чилийскую программу. Когда смотришь эти картины, размышляешь не только о том, что прошло на экране. Помнишь, что создатели этих фильмов вынуждены жить в эмиграции, но они не склонили головы, не опустили рук, а с помощью кинокамеры сражаются за свободу своего народа. Их героизм вдохновляет всех честных документалистов мира. Фильм «Глазами кинокамеры» объявлен в титрах как продукция французской фирмы «Гомон». Формально это так. Но только формально: в картину вошли ставшие сегодня документом времени, обвинением чилийскому фашизму кадры выступления президента Альенде на стадионе Сантьяго и кадры, показывающие этот же стадион уже как концлагерь Пиночета, кадры похорон Пабло Неруды, ставших всенародной манифестацией единства. Все они взяты из обошедших экраны мира картин «Война «мумий», «Битва за Чили», «Спираль», «Я был, я есть, я буду» и многих других. Таким образом фильм стал интернациональным вкладом многих документалистов мира в борьбу за освобождение чилийского народа.

Сегодня, несомненно, повысился — и намного — интерес к документальному кино. К нему обращались и обращаются такие мастера экрана, как Михаил Ромм, Микеланджело Антониони, Бернардо Бертолуччи и другие, понимая большие возможности этого искусства для постановки крупных жизненных проблем. Работы известных режиссеров игрового кино еще больше привлекают внимание к кинопублицистике. Отсюда и все большая ответственность кинематографистов прежде всего за верность и принципиальность авторской концепции, за точность социального, классового анализа. И здесь мы никак не можем принять концептуальные «изыски» пришедшего в документалистику французского режиссера Жана-Люка Годара, тем более что материал, на котором он работает, вызывает острый интерес зрителей. Вот почему так важно, что лентам подобного толка советское искусство документального кино противопоставило фильмы наступательные, дающие верное представление об идеологии и политике пекинских руководителей, такие, как работы нашего старейшего публициста Александра Медведкина.

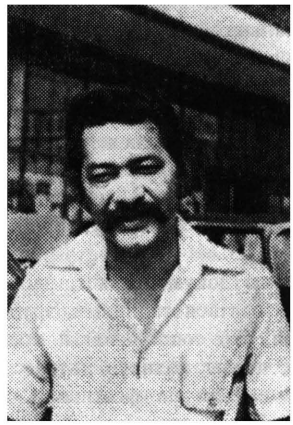
К сожалению, мы далеко не всегда столь оперативны. Можно гордиться, что у нас на вооружении находится прекрасный фильм Ромма «Обыкновенный фашизм». Но появление на Западе скандального фильма «Гитлер — карьера» заставляет о многом задуматься. Новому поколению, не знающему войны, фильм «Гитлер — карьера» пытается преподать урок истории, реабилитируя фашизм, списывая все на Гитлера. Не использовал ли этот фильм, как лазейку, какое-то «белое пятно» в нашей разработке этой проблемы? Очевидно, нам надо было выйти с новой картиной, в которой была бы марксистская оценка событий и личностей нацистского рейха. В этом смысле меня чрезвычайно обрадовал фильм Хайновского и Шоймана «Наследие Майера». Прежде всего первичностью снятого материала. А главное тем, что кинематографисты из ГДР блестяще использовали этот материал не только для

обнаружения сущности фашизма, но и для показа его духовных наследников. И здесь мне еще раз хочется вспомнить Шкловского, который говорил, что снимать надо не вещи, а отношение к вещам. Так и в «Наследии Майера» снят не аукцион, не предметы коллекции Геринга, а отношение к ним тех, кто тоскует по нацистскому прошлому.

Меня и, я думаю, многих моих коллег международная тема привлекает в первую очередь потому, что здесь кинематограф не может быть не конфликтен, политическая кинопублицистика — это всегда борьба, в ней заложена взрывчатость. А это, повторюсь, один из самых надежных путей к современному зрителю. Что может быть почетнее для советского художника, чем участвовать в борьбе идей?

В заключение — о некоторых вопросах нашей фестивальной практики. Думается, нам, организаторам фестиваля в Москве, следует прислушаться к высказываниям наших друзей — прогрессивных документалистов — и изучить их советы и мнения о совершенствовании московского кинофорума короткого метража, дальнейшем развитии его лучших традиций, обретении им своей широкой аудитории. Справедливо, что ставится вопрос о совершенствовании и принципах отбора и оценки картин, хотя проблема эта весьма сложная. Одним из главных достоинств нашего фестиваля, достоинством, которым мы гордимся и дорожим, является его массовость и демократизм, поддержка молодых и развивающихся кинематографий. Но следует, очевидно, подумать и о том, чтобы система оценок на фестивале стимулировала рост так же и художественного мастерства молодых кинематографистов, чтобы они знали, на что равняться, чему учиться. К тому же, явное несовершенство некоторых картин может сказаться на интересе зрителей к документальному экрану.

Лучшие фильмы, показанные в рамках Московского фестиваля, являются мощным средством социальной борьбы. Уроки фестиваля приводят нас к выводу: экран созвучен времени тогда, когда кинокамеры документалистов погружены в жизнь общества, касаются самых насущных его проблем, раскрывают подлинные конфликты действительности, когда кинодокументалист живет жизнью своих героев. Активизируя свое искусство, делая боевым и целеустремленным свой диалог со зрителем, прогрессивные публицисты экрана выходят на передовые позиции сражения за справедливое устройство мира, за счастье народов.



Педро Ривера,
режиссер (Панама)

В нашей стране документальное кино родилось прежде всего в ответ на насущную потребность прогрессивной части общества в искусстве экрана, которое было бы союзником и помощником в политической борьбе. Основные силы нашей документалистики собраны при университете. К сожалению, в рабочих и сельскохозяйственных коллективах пока нет групп кинохроники: это задача завтрашнего дня. А пока имеющиеся у нас силы мы стараемся объединить вокруг центральной группы.

Каждая из снимаемых нами картин вселяет уверенность в полезности того, что мы делаем. Мы не раз убеждались в этом на практике, так как сами организовываем прокат фильмов — в профсоюзных организациях, в сельскохозяй-

ственных поселках, в народных клубах, в школах и высших учебных заведениях. Иногда нам удается показать фильмы на предприятиях и в учреждениях, а порой даже по телевидению. И когда после просмотров рождались дискуссии о том, что было запечатлено на кинопленке, — это было для нас лучшей наградой, лучшим признанием значения нашего труда.

Одной из заметных работ панамских документалистов стал фильм «Бояно рычит» — о пуске гидроэлектростанции. Это не просто хроникальный репортаж. Запечатленное камерой событие отражает коренные вопросы нашей жизни, связано с борьбой за экономическое освобождение страны и решимостью народа утвердить свои права и суверенитет нашего государства в зоне Панамского канала. Вызвал интерес и фильм «С отцом вперед» — о сельскохозяйственной реформе в стране.

Сегодня наш народ уже располагает известными возможностями влиять на свою судьбу, и мы, кинематографисты, поняли, что своим искусством тоже способны сказать веское слово, что государство заинтересовано в фильмах, отражающих социальные преобразования.

Но в то же время мы убедились: когда мы в своих фильмах, обращаясь к проблемам национальной независимости, затрагиваем интересы капитала, силы реакции оказывают сопротивление.

Сам я сделал около двадцати картин; среди них и лента «Наша песня», показанная на Московском фестивале. Через песни небольшого народного ансамбля мы старались показать сегодняшнюю жизнь страны. Поют простые люди — портной, сапожник, ремесленник .. Поют песни о людях, начинающих сознавать себя гражданами своей страны. Сейчас вместе с Льюисом Франко я снял еще одну ленту — «Бомба перед взрывом». Этот фильм — опрос общественного мнения о дальнейшей судьбе Панамского канала. С помощью кинокамеры мы хотели выяснить, как народ относится к сегодняшней ситуации и чего ожидает от переговоров с правительством США о будущем статуте канала. Этот разговор на экране мы рассматривали как важнейший для нашей страны.

С большим вниманием смотрел я на фестивале фильмы из Пуэрто-Рико, Коста-Рики, Чили, Анголы — стран, где, как и у нас, происходит сегодня широкий и сложный процесс роста национального самосознания. Это — животрепещущая политическая проблема, и мне было отрадно наблюдать заинтересованную реакцию зрительного зала, когда демонстрировались эти картины. Московскую публику волновали проблемы нашей жизни, борьба народов за свободу, прогресс и социальную справедливость.

На Московском фестивале я имел возможность познакомиться со многими талантливыми работами своих коллег, отмеченными яркими творческими решениями, видел отличные образцы документального искусства. Но для нас сегодня задача повышения художественного уровня фильмов имеет несколько особый оттенок. Мы должны вести эту работу поэтапно, прежде всего — в направлении поиска ярких, убедительных форм, доступных широкому зрителю. Главное для нас — добиться того, чтобы сегодня, когда народ Панамы ощущает потребность выразить себя как общественную силу, фильмы наши были бы ему понятны, были бы реальным подспорьем в становлении его самосознания. Вот почему для нас было бы сейчас преждевременным чрезмерное увлечение формальными поисками, излишне сложными художественными приемами. Повторяю, наша первостепенная задача снимать так, чтобы идеи фильма наикратчайшим путем доходили до аудитории. Ведь не имея достаточного опыта, можно усложнить путь к зрителю важной мысли, положенной в основу фильма. Сейчас мы не имеем права на отвлеченные эксперименты. Тем более что практически в Панаме работают всего шесть-семь документалистов, выпускающих не больше восьми фильмов в год.

Для нас очень важно живое творческое общение с документалистами других стран, важен обмен фильмами; такой обмен для нас — дело крайне сложное. Правда, в свое время нам удалось провести фестивали наших фильмов в Аргентине, Чили, Уругвае; однако реакция в Латинской Америке делает все, чтобы помешать встречам и контактам прогрессивных деятелей кино. Но и мы не отступаем: провели еще один такой фестиваль в Венесуэле, готовим

следующий — в Коста-Рике. Состоялась важная встреча в Мексике, целью которой было укрепить связи латиноамериканских деятелей кино, определить наши общие цели и задачи.

Значение Московского кинофестиваля как форума прогрессивных сил кинопублицистики трудно переоценить. Здесь мы не только знакомимся с лучшими работами советских документалистов, фильмами из социалистических стран, картинами прогрессивных мастеров экрана Запада, учимся на лучших образцах. Москва дает нам еще и возможность встречи с друзьями из стран Латинской Америки; за тысячи километров от дома мы встречаемся, чтобы обсудить наши актуальные проблемы. Из Москвы мы уезжаем, обогащенные творческим опытом, вдохновленные верой в интернациональную солидарность прогрессивных сил.

Александр Згуриди,
режиссер (СССР)

Хочу коснуться проблем, которые относятся к сфере научного кино. В наше время подчеркивать важность значения этого рода кинематографа в духовной жизни общества даже как-то неловко — настолько это общеизвестно.

Каждый день приносит нам сообщения о все новых и новых победах человеческого разума над силами природы, новых и новых открытиях в науке и технике. Как рассказать обо всем этом? Какими способами объяснить суть, смысл и значение всех этих открытий? Около ста миллионов экземпляров газет и еще большее количество радиоприемников ежедневно распространяют по всему миру научную информацию. Огромное количество книг, журналов еще больше расширяют и без того необъятный диапазон средств массовых коммуникаций.

Но, оказывается, этого мало. Недостаточно! Наши современники хотят глубже познать каждое явление, открытие, подробней ознакомиться с завоеваниями научной мысли, с новыми дисциплинами, больше узнать о тех замечательных людях, которые улучшают нашу жизнь. И вот тут-то и приходит на помощь научное кино с его ни с чем не сравнимыми выразительными возможностями и средствами.

К сожалению, на этот раз на нашем Московском кинофестивале было мало научно-популярных картин. Настолько мало, что мы не можем составить по ним сколько-нибудь полного представления о состоянии и успехах научного кино на современном этапе. Счастливым исключением были лишь фильмы по проблемам экологии. На них я и позволю себе сосредоточить внимание. Отдавая должное мексиканскому фильму «Пятый всадник» и некоторым другим фильмам на ту же тему, признаюсь, что на меня наиболее сильное впечатление произвел фильм «Вода», созданный по инициативе ООН. Что мне понравилось в нем? Да прежде всего то, что он не запугивает людей, как многие другие фильмы, а разъясняет проблему, привлекает к ней внимание, оперируя точными фактами. Рассказ о питьевой воде ведется в нем «от первого лица», от имени самой воды. И хотя фильм заканчивается серьезным предупреждением: «Мой конец, — говорит вода, — твой конец, конец всей Земли» — фильм не внушает пессимизма. Но он заставляет серьезно задуматься над проблемой воды. Автор фильма Дик Янг, удачно используя текст, убеждает нас в том, что мы сами должны осознать, какое огромное значение имеет вода не толь-

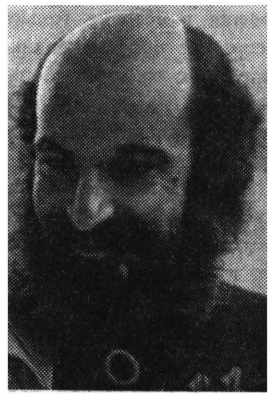
ко для нас самих, но для всех живых существ, для всего животного и, более того, растительного мира. И страстно призывает нас не только бережно относиться к запасам питьевой воды, но и регулярно пополнять их, бороться с загрязнением воды, с обезвоживанием почвы. «Не относитесь ко мне безразлично, — говорит вода. — Помните, что я вам нужна, как воздух, как земля». Такой вывод естественно вытекает из этого фильма.

Но к сожалению, других картин о природе, которые в аспекте экологической проблемы я бы назвал чисто профилактическими (а как известно, предупреждать болезнь всегда лучше, чем лечить), картин, воспитывающих в людях любовь к природе, к животным и тем самым предупреждающих урон, наносимый природе, всей окружающей нас среде, на фестивале практически не было. А они должны быть, непременно должны, ибо, повторяю, именно такие фильмы воспитывают в людях культуру чувств, делают их добрыми, заботящимися не только о себе, но и о своих детях, внуках, о грядущих поколениях.

И последний — самый большой и, я бы сказал, самый больной вопрос, одинаково касающийся всех нас, художников экрана. Вопрос о качестве фильмов, не только об идейных, но и о художественных их достоинствах. Он волнует, думаю, всех участников фестиваля. Что греха таить, часто наши ленты затрагивают важнейшие темы, большие социальные и политические проблемы, но далеко не всегда их авторы заботятся о художественности своих произведений. Далеко не всегда помнят, что кинопублицистика представляет собою художественный инструмент влияния на общество, на зрителей. Нередко мы, авторы фильмов, забываем: для того, чтобы кинопроизведение воздействовало на зрителей, необходимо умело использовать те эстетические средства, которые делают киноискусство способным оказывать существенное влияние не только на разум, но и на сердца людей.

И тут, естественно, возникает вопрос о диалектической связи общественных и эстетических функций кино. Старый, но всегда новый вопрос о содержании и форме произведения, старое и всегда новое требование: чем значительнее тема фильма, тем ярче должно быть ее художественное воплощение. Ни один художник экрана не должен пренебрегать этой извечной истиной. Только тогда он найдет путь к сердцу зрителя, а следовательно, расширит свою аудиторию.

Мы должны серьезно задуматься над критериями оценки наших фильмов. Быть строже в своих оценках. Ибо художник несет огромную ответственность перед своим зрителем за свой труд, за свою творческую деятельность.



Руй Дуарте де Карвалью,
режиссер (Ангола)

Думаю, что имею право говорить об анголь-ском документальном кино, о его сегодняшнем дне, целях и перспективах, хотя по национальности я португалец, а режиссуре учился в Лондоне. Но я остался в Анголе, потому что понял: здесь, в боях с колониализмом, в борьбе с его наследием утверждаются подлинно гуманистические идеалы, которые мне близки и за которые я готов сражаться и кинокамерой и автоматом. В кино я пришел из телевидения, и думаю, что школа прямого репортажа только помогла мне в обращении с

документальной камерой. Кстати, мы снимаем легкими и удобными для работы в любых условиях 16-миллиметровыми аппаратами. Большей частью — на черно-белую пленку: в хроникальной съемке ангольцы не очень доверяют цвету. А для нас достоверность — главное.

Долгое время в Анголе кино существовало как нечто только развлекательное, далекое от подлинной жизни. Этот кинематограф был иностранным, «завозным», и преследовал чисто коммерческие интересы. Сейчас в свободной Анголе утверждается новый взгляд на искусство, которое призвано нести народу подлинно духовные ценности.

В Анголе пока что существует только документальное кино. Почему? Дело не только в том, что кинематография в стране только зарождается и у нас еще нет профессионального опыта, необходимого для создания больших художественных лент. И даже не в том, что правительство вынуждено расходовать сейчас деньги на более неотложные нужды. Мы исходим прежде всего из общественных функций кинематографа в условиях сегодняшней Анголы, которые требуют использовать кинокамеру для внутреннего и внешнего обличения реакции, для наглядной пропаганды демократических идей. Идет борьба не на жизнь, а на смерть, и пока кинокамера — прежде всего оружие, которое находится в постоянной боевой готовности.

Сейчас нам важнее создавать оперативные хроникальные выпуски, чем расходовать свои скромные силы на полнометражные картины. Именно такие выпуски, работающие как листовки или плакаты, являются эффективным средством политической пропаганды.

Хроникальная съемка портативными 16-миллиметровыми камерами дает нам сегодня ряд важных преимуществ. Важнейшее из них — оперативность. Мы почти всегда успеваем к событию, в сколь бы отдаленном уголке страны оно ни происходило. И успеваем познакомить с ним народ в наших регулярных выпусках. Такая работа стала для нас замечательной школой репортажа. В ней мы обретаем не только опыт политической борьбы, но и художественный опыт. Мы поняли, что эти выпуски не должны быть просто разрозненными репортажами. Если подчинить их единому идейному и художественному замыслу, то факты начнут выстраиваться в последовательный смысловой ряд. И тогда появится возможность объединить их в общий кинорассказ о жизни и борьбе народа свободной Анголы. Мы поняли, что ежедневно своими кинокамерами создаем зримую летопись страны, первых лет самостоятельной жизни ее народа. Поняли свою ответственность и перед будущими поколениями анголезцев — донести до них историю наших героических дней. Из коротких репортажей родились первые полнометражные ангольские картины: «Праздник свободы» — о провозглашении независимости Анголы, лента «О том, что было», в которой мы хотели показать колониальное прошлое нашей страны. Интересна история создания фильма «Собери все свое мужество, товарищ». Снимая репортаж за репортажем, мы почувствовали, что жизнь сама пишет сценарий полнометражного фильма. И он был создан, он рассказал о том, как активисты МПЛА в боях с реакционными силами были вынуждены оставить город, но не прекратили борьбы, развернули партизанское движение и вновь освободили город.

Мы хотели, чтобы на примере этого фильма, а вернее — на примере наших экранных героев, другие ангольские патриоты учились мужеству в борьбе.

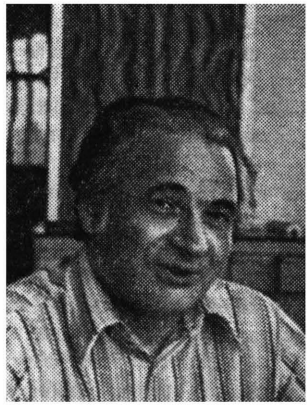
Работа в тесной связи с жизнью ставшего для меня родным народа Анголы приносит огромную радость — человеческую, творческую, гражданскую.

Зная, какой авторитет и уважение имеет документальное кино в стране, испытываешь чувство огромной ответственности и перед зрителями и перед героями. Поэтому я дал себе слово не снимать незнакомых людей. Перед съемкой я изучаю своих героев, присматриваюсь к ним, стремлюсь найти с ними человеческий контакт. Иногда это занимает несколько дней, зато ты знаешь, кого снимаешь, что снимаешь. Порой я даже становлюсь рядом с моими будущими героями, там, где

они работают или сражаются. Так что упомянутый мной выше автомат — не просто слово. Документалист в Анголе должен уметь им пользоваться.

Нас, ангольских документалистов, не много, но наши творческие планы продиктованы задачами, которые стоят перед страной. Я лично задумал снять фильм о древней культуре и обычаях народа Анголы, имеющего свою богатую и самобытную историю.

Московский кинофестиваль стал для меня подлинной школой политического кино. Богатая конкурсная программа, общение с кинематографистами разных стран — все это позволяет приобрести тот драгоценный опыт, который поможет нам в дальнейшей работе.



Стенли Форман,
режиссер (Великобритания)

Вот уже тридцать лет я смотрю документальные фильмы. На фестивалях их приходится видеть очень и очень много. И прежде чем обнаружишь «жемчужину», немало часов просидишь в зрительном зале. Поэтому, приезжая на фестиваль, я никогда не рассчитываю, что все увиденное оставит в моем сознании значительный след, неизгладимое впечатление. Отнюдь нет! Определенная часть программы сразу же уходит из памяти. Из чего она складывается, эта часть? Ответить на этот вопрос важно: чтобы понять причину успеха, надо понять и причину неудачи. В этом невеселом списке для меня немалую часть составили фильмы старомодные по форме, не отвечающие интеллектуальному уровню сегодняшнего зрителя, картины ординарные, сделанные неталантливо, художественно нивелированные. В них любая мысль и тема тонет, вязнет, не видна. Проанализировав такие картины, убеждаешься, что в них много кадров, и даже — эпизодов, пустых, без эмоциональной и смысловой нагрузки; в них музыка, вообще звук часто использованы бездумно, все пространство фильма «заливает» текст, не давая всмотреться в экран... Эти фильмы часто делаются с хорошими намерениями, но выполняются они столь плохо, что лучше бы авторы просто написали тезисы, разъясняющие суть волнующей их проблемы.

Слишком много слов говорится сегодня во многих документальных фильмах. Может быть, мне так кажется, потому что я уже не молод и слышал слишком много слов. Они теряют свою ценность, когда часто звучат — ведь с настоящим другом очень редко пьешь за дружбу. Беспокоит и другое: после просмотра самых плохих из этой группы фильмов, кажется, что у их авторов вообще нет идей, создается впечатление, что это просто их работа и они делают картины с тем же «творческим вкладом», с каким официант подает вам завтрак. В эти минуты искусство умирает, умирают и художественное и гражданское его начала. К счастью, на просмотрах в «Зарядье» было не много лент, которые могли бы стать иллюстрацией к невеселому началу моего разговора.

Существует и другой род кинохроники — я имею в виду те случаи, когда документальное кино используется нашими идеологическими противниками. Разумеется, в программе Московского фестиваля таких фильмов не было.

Хотя хочу заметить, что иногда докумен-

тальная камера попадает в руки подозрительных профессионалов, цели которых экран проявляет немедленно. В этом смысле огорчительным, к счастью, единственным для меня впечатлением оказалась картина «Бангладеш — автопортрет», на мой взгляд, не отвечающая девизу фестиваля. Бедная страна, к тому же недавно тяжело пострадавшая от наводнения, на экране вдруг предстала... утопающей в роскоши отелей.

Пусть не удивляет читателя пессимистическое начало разговора. Я выступаю в профессиональном журнале, среди коллег-профессионалов и считаю нужным сделать эти критические замечания во имя того, чтобы те фильмы, которые не остаются в памяти, исчезли из программ фестивалей.

Но, разумеется, мое выступление будет посвящено иной части программы, той, что принесла много новых впечатлений, раздумий, желания работать. И это не случайно. Документальный кинематограф развивается не в вакууме, а в контексте общей политической ситуации в мире. И та политика мира и социального прогресса, которую неуклонно проводит Советский Союз, Коммунистическая партия и лично Леонид Ильич Брежнев, рождает благотворную среду для художника, в которой существует подлинная свобода творчества, возможность создавать произведения, проникнутые идеями гуманизма, бороться за интересы простого человека.

Думается, в своих размышлениях сегодня я могу себе позволить некоторую свободу построения разговора, начиная его с примеров, быть может, не самых важных, не с магистральных тем кинопублицистики. Хотя как считать? Вот югославская картина «Молот»... Что, казалось бы, значительного в работе конвейера в инкубаторе? Бодрых, живых цыплят, только что вылупившихся, — на вырост, а «доходяг» — под молот, кому они нужны? Но что делать вот с этим цыпленком — живым, юрким, но... черным? Под молот! И его сбрасывают вслед за обреченными «доходягами». Молот обрушивается на них, и зал замирает. А в следующий момент раздается дружный и ликующий зрительский вздох: черный цыпленок браво вышагивает по экрану. В этой истории мысль авторов выписана, как в притче, предельно ясно: если ты непохож на других, то быть тебе под молотом. Но гуманистическое искусство наполнено током жизнеутверждающей силы — как и черный цыпленок, жизнелюбие которого исторгло радостное «ох» в зрительном зале. В этом поэтическом и философском экранном пассаже югославских документалистов — и мысль и талант художников.

Это очень важно, когда большая мысль рождается сама, в мире образов, поэтически запечатленных искусством.

А бывает порой, что талант художника расширяет масштабы его замысла. Мне кажется, что картина Клода Лелуша «Свидание» — тому пример. В фильме нет ничего, и в нем в то же время есть все. Весь фильм — это одна сцена: молодой человек садится на мотоцикл и мчится по Парижу. Мы знаем, как кончится фильм, знаем, что будет девушка, встреча двух влюбленных. Но дело не в этом. На немыслимой скорости мчит мотоцикл навстречу любви, а нам открывается другая любовь — к городу, который предстает перед глазами как пленительное, но современное видение. Я бы никогда не мог себе представить до встречи с этой картиной, что можно так снять Париж, так увидеть его. Только не надо искать в этой картине какую-то злободневную тему, считать, что фильм противоречит правилам уличного движения и вызовет возражения автоинспекции.

Тем более что программа Московского фестиваля в целом сообщает нам многое — о мире, о людях. Мне, например, по душе болгарская картина «Звено». Здесь нет того, что, к сожалению, встречается во многих документальных лентах: здесь люди не играют сами себя. В сущности, это вопрос профессиональный — сделать камеру невидимой при съемке или суметь так подготовить съемку, чтобы люди не обращали на нее внимания. Когда это не получается, экран рождает очень тягостное ощущение: люди говорят то, что их просят сказать, или то, что — они догадались — от них хотят услышать. Дру-

гими словами, люди стараются быть похожими на себя. Невыполнимая задача и для профессионала! Всего этого избежала болгарская картина. Экран на удивление органично и в то же время с чувством большого такта ввел нас в жизнь, в мир маленького коллектива крестьянок. Я им сочувствовал, ими восхищался, с ними негодовал, когда видел, как усталых женщин встречали их мужья, спокойно развалившиеся на диване. Подлинная жизнь! Конечно, я не собираюсь преувеличивать и говорить, что вижу в «Звене» великое произведение искусства. Но теплота и гуманность этой картины — прекрасны.

Обязательно хочу назвать вьетнамскую картину «Новые адреса». В ней проявилась, если хотите, смелость вьетнамских документалистов. Они прямо и честно делятся с нами своими проблемами: показывают, какое страшное наследие оставила им война, агрессоры, марионеточный сайгонский режим. Это не только унесенные жизни, исковерканная земля, руины. Это и нравственные раны, которые тоже надо залечивать, а врачевать их намного труднее, чем воевать. Фильм, многие кадры которого сняты на недавно освобожденном юге страны, с горечью показывает нам наркоманов, детскую преступность, проституцию — социальные болезни, еще дающие о себе знать, трагические отзвуки прошлого этой многострадальной земли. Борьба с ними сложна, но фильм вдохновенно рассказывает, как вся страна принялась за строительство нового человека в каждом вьетнамце.

Вместе с моим другом и коллегой Мартином Смитом я собираюсь во Вьетнам делать новый фильм о сегодняшнем дне этой страны. Хочу прожить там не менее полугода, увидеть, как изменяется жизнь вьетнамского народа — день ото дня, из месяца в месяц.

Моменты истинного счастья принес мне голландский фильм «Мусорщик». У многих документалистов есть тенденция делать фильмы о личностях уникальных, о представителях видных профессий. Это по-своему хорошо, такие фильмы воспитывают силу человеческого духа, на них воспитывается молодое поколение. Но нельзя забывать и о простых людях, из которых состоит большинство человечества. Видеть красоту в своей даже очень скромной профессии — в этом тоже проявляется величие личности. Но картина значительнее разговора только о профессии. Перед нами человек, которому приходится видеть самую неприглядную сторону городской жизни. И по ней судить о людях. Тогда, когда он говорит о тех, кто выбрасывает из окна на улицу пластмассовые пакеты с нечистотами, он о г о р ч е н за них. Не потому, что они добавляют ему работу, а потому, что они такие. Именно так я понимаю его фразу: «Я не люблю город в утренние часы, когда выезжаю на работу после ночи». Но удивительное дело: этот мусорщик, чуть печально и скептически глядящий на мир, не озлоблен на людей, а видит светлое не только в мире вообще, но даже в своей профессии. «Я ни от кого не завишу, закончил свое дело и свободен». И снова фраза шире смысла слов. Он говорит не о свободных часах суток, а о чувстве собственного достоинства.

Знаю, что фильм вызвал серьезные возражения у многих моих коллег из-за отсутствия в нем четко проявленных социальных связей героя с окружающей его средой и обществом. Замечание справедливое, и тем не менее этот талантливый фильм мне представляется заслуживающим внимания.

В связи со шведским фильмом «Эгей, Америка!» хочу сказать об одной тенденции в прогрессивном общественном движении у нас в стране. Сейчас мы, коммунисты, стремимся объединиться в борьбе за социальные права народа, за мир, против сил империализма — со всеми, кому близки идеи нашей борьбы. Вместе с нами идет и та часть верующих, которая понимает христианство как учение о добре и справедливости, о лучшей жизни для людей и н а з е м л е. Я был захвачен этой картиной, ее героем, проповедником Сесилом Уильямсом. Его проповедническое искусство, искусство политического деятеля, оратора свободно от штампов. А когда в искусстве есть самобытность и нет штампов — это уже много. В данном случае можно говорить и о завораживающей силе докумен-

тального киноискусства и об очень высоком профессионализме автора ленты. Взять хотя бы работу с фонограммой, монтаж фонограмм: синхрон сменяется закадровым текстом, затем синхроном, подложенным под артикуляцию героя из другой сцены, и все это делается на высочайшем техническом уровне и абсолютно органично.

...Но вот в зрительном зале тишина, прекрасные картины природы. Чуть колышутся от ветра ветви деревьев... Накатывается океанский прибой... Высятся заоблачные снежные шапки гор... Это то, что принято называть туристскими, видовыми картинами. У них очень много противников среди документалистов. Конечно, можно понять тех, кто не в силах заставить себя любоваться прекрасными пейзажами после вьетнамских или ангольских картин, после страстных обличений расизма на экране. Все это, конечно, так. Но ведь прекрасное должно присутствовать в человеческой жизни. Оно не обязательно отвлекает от борьбы, а порой и помогает ей. Помогает перевести дух, на мгновение отвлечься и, поразившись красотой природы или произведения искусства, яснее представить себе во имя чего человек стремится к миру и созидательной жизни, к счастью. Мне думается, лучшие, сделанные талантливо и со вкусом, эти картины — как глоток родниковой воды. Они приобщают нас к прекрасному. В жизни, даже в самые трудные минуты, должны оставаться снег, солнце, горы, море, красота, любовь...

А затем снова — взрыв. Мы в респектабельной тишине аукциона. «Наследие Майера» никого не оставило равнодушным. Стремление сегодня, почти через сорок лет после победы над фашизмом, обзавестись... свастикой на сервизе поражает. Думаешь, вот какие всходы дает опасная игра с фашистской идеологией! Я знаю все фильмы Хайновского и Шоймана — готовил их английские версии. Это их фильм, хотя, быть может, и не самый лучший. Эти умные и талантливые документалисты увлекаются своим материалом настолько, что порой он начинает вести их за собой. А ведь в искусстве важно уметь выкидывать лишнее. Это очень хорошо знал Эйзенштейн. В архивном материале, включенном в «Наследие Майера», мне кажется, не было ничего нового. В результате фильм гораздо длиннее, чем он мог бы быть. Но награды фестиваля эта картина удостоена абсолютно по праву. Точно так же как испанская лента «Ущелье Висмар». В ней тоже есть просчеты. В сцене со студентами авторы явно переборщили с символикой, и темперамент их тут слишком уж захлестнул. Но как важно, что такое антифашистское кино крепнет, набирает силы в Испании! И разве такие картины, как только что названные, или страстный призыв сохранить живой мир на земле в «Пятом всаднике» (Мексика) не вселяют уверенность в то, что магистральный путь прогрессивной кинопублицистики выверен точно!

Во время съемок фильма о чилийском герое, певце Викторе Хара, его жена Джоан, человек, удивительно тонко чувствующий прекрасное, произнесла фразу, которую я помню до сих пор: «Назначение искусства — раздвинуть занавес». Действительно, картины, которые я назвал, открыли мне глаза на неведомое. Или сделали давно знакомое — новым, более значительным. «Раздвинула занавес», обогатив мои представления, и советская картина «Нас ведет ЛЭП». Я проникся ее атмосферой, ее герои согрели меня человеческим теплом. Хорошо, что этот фильм — черно-белый. Порой мы увлекаемся розовым цветом, и музыка тогда заливает все пространство. Будто для каждого настроения в каждом ящичке свой набор. «ЛЭП» не подсказывает мне настроение, доверяя это своим героям. Но, к сожалению, мне не хватило в этой картине более глубокого проникновения в жизнь, более основательных раздумий над поступками героев.

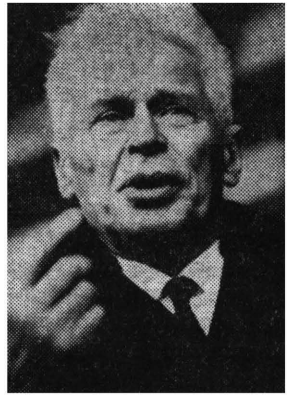
Знакомство с этим фильмом, сделанным кинематографистами, которые не просто снимают материал, а живут жизнью своих героев, еще раз убедило меня в том, как важно, чтобы художник говорил о с в о е м. Это сразу чувствуется, и нельзя скрыть, когда этого нет. Никакими внешними приемами! Почему многие так заинтересованно относятся, скажем, к колумбийским картинам (я их видел в

Москве и Лейпциге)? Да потому, что они говорят о своем, да еще удивительно по-своему!

Кубинская лента «С Маяковским по Москве» — это не мое кино. По форме, по приемам. Но она очень хороша, особенно в начале. И это действительно кубинский фильм — в этом его главное достоинство.

Но при всех индивидуальных различиях фильмов, показанных в программе короткометражного конкурса на X МКФ в Москве, есть в них то общее, что роднит прогрессивных документалистов всех стран. Это — их цели и задачи. За последние десять лет в документальное кино Англии пришли молодые люди, готовые голодать, жертвовать всем ради своих идеалов в искусстве. Это не гипербола. Эн Ламке и ее друзья звонят мне и говорят: «Стэнли, у нас снова нечего есть». Для них документальное кино не хобби, они сознают его силу, действенность. Недавно они сделали фильм о трудящихся Шотландии, который помогает увидеть подлинную картину жизни рабочего класса. В Лондоне есть группа «Другое кино». У нее свой маленький кинотеатрик. В него ходит политически активная молодежь, ряды которой постепенно пополняются. А для авторов фильма не менее важная часть каждого сеанса — обсуждение их работ, обязательная дискуссия вокруг проблемы, затронутой экраном. Часто они приходят на такие дискуссии вместе с героями фильмов, и тогда порой возникают горячие политические споры с участием зрителей.

Не раз вспоминал я об этом во время просмотров Московского фестиваля, вновь убеждаясь, что идейно целеустремленный, честный кинематограф способен сегодня шагать в первой шеренге политических колонн прогрессивных сил планеты. Точно и ярко сказано об этом в приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева участникам и гостям Московского международного фестиваля: «Поистине неоценим тот вклад, который искусство кино с его огромным влиянием на умы и сердца людей способно внести в дело мира и дружбы между народами, в объединение их усилий во имя решения актуальных проблем, стоящих перед современным человечеством». Эта высокая оценка нашего труда, данная главой государства, в котором все подчинено интересам народа и борьбе за мир во всем мире, укрепляет веру в авторитет киноискусства, в его возможности и значение в духовной жизни общества, вдохновляет нас, кинематографистов, на новые фильмы, которые будут бороться за мир и социальный прогресс на земле.



Александр Медведкин,
режиссер, председатель жюри конкурса короткометражных фильмов (СССР)

Для работы жюри «штормовая природа» фестиваля определяется хотя бы такими данными: семь поистине рабочих дней, «под судом» — 87 (!) разноязычных фильмов из 52 стран мира. Экран как бы вскипает всеми страстями противоречивой (хочется сказать — стрессовой!) жизни планеты. Все одиннадцать членов жюри из десяти государств говорят на разных языках мира. Вчера многие из них еще не знали друг друга. Через неделю — разлетятся по всем континентам. А сегодня, крепко пожав друг другу руки, они выступают слаженной трудовой бригадой...

К сказанному следует, пожалуй, добавить, что для несения этой «штормовой вахты» принципиальность и взаимопонимание были более всего необходимы. В спорах по коренным проблемам современной документалистики меня больше всего порадовала близость социально политических и эстетических позиций всех без исключения членов жюри — при естественном несовпадении мнений по некоторым частностям.

Да, работали мы дружно, производительно и весело. Спорили яростно. А окончательные решения принимали единодушно. При всем при том настоящая статья отражает всего лишь мою личную, видимо, не всегда бесспорную оценку проделанной работы.

Конкурс короткометражных фильмов X Московского МКФ я считаю вещным и зримым показателем дальнейшего роста «некоммерческого», революционного крыла мировой кинематографии.

Бывший «бедный родственник» «большого кино» перестал таковым быть. Не боюсь парадокса — бедность документалистики стала ее богатством: на кинопублицистику не столь сильно давит «пресс» коммерческой рентабельности. Она — мировая кинопублицистика — дышит полной грудью, остается правдивой и мужественной и говорит в полный голос, не оглядываясь на свою (хронически пустую!) кассу. Пусть нет пленки, аппаратуры, студийного сервиса, нет надежных каналов доходного проката, документальное кино в руках прогрессивной кинематографической молодежи в странах Запада становится все более грозным оружием в борьбе с неофашизмом, угрозой войны и социальных конфликтов, раздирающих больное капиталистическое общество.

Вот группа фильмов, звучащих в одном ключе, как разные инструменты одного мощного оркестра: «Запрещено» (Турция), «Пуэрто-Рико: разоренный рай» (Пуэрто-Рико), «Молодые» (Мексика), «Искусство принадлежит народу» (ФРГ), «Истинно чистое небо» (Япония), «Эгей, Америка!» (Швеция) да и многие другие ленты, показанные в дни X МКФ в Москве.

Как ни различны эти фильмы — по замыслу, теме и мастерству авторов,— всех их объединяет общий пафос борьбы на стороне сил прогресса и справедливости. Они одинаково напитаны гневным революционным протестом. У них общий подтекст:

— Вы только посмотрите, как мы живем!.. Нас пожизненно приговорили к нищете, бесправию, безграмотности.... Разве это жизнь?..

Мне кажется, что в фильмах этого типа мотив отчаяния и безысходности все чаще уступает место гневу и готовности драться. Может быть, в этом и надо искать причины живучести «некоммерческого» кино, роста его вширь и вглубь на всех континентах.

Вслушиваясь в лобовой, шершавый текст фильма «Искусство принадлежит народу» (ФРГ), я думал: «Это — голос рабочего человека... Если он кричит, значит ему больно. Может быть, в таком фильме этот голос и не должен быть иным?»

Лично мне особо дороги и близки атакующие интонации и боевые жанры документального кино. Первые призы конкурса мы единогласно присудили фильмам, которые назвали мои коллеги. Это «Наследие Майера» (ГДР) и «Ущелье Висмар» (Испания). Две разные картины объединяет острое чувство ненависти к фашизму, вновь поднимающему голову в странах Запада. Фильмы эти получили высокую оценку мировой общественности, о них много писали. Наградами короткометражного конкурса они отмечены вполне заслуженно.

Может быть, самым волнующим событием каждого нашего фестиваля всегда было рождение на свет и первые, еще неуверенные шаги новых национальных кинематографий. Вспомним, как появились на фестивальных экранах Москвы талантливые отряды документалистов Кубы, Вьетнама, Чили...

На X Московском свободная Ангола стартовала фильмом «О том, что было». Мне было трудно сохранять бесстрастную объективность критика, когда на экране анголезцы эмоционально, с предельной убедительностью восстанавливали картину бесчеловечного колониализма, показывали, от чего они только

что ушли; «актеры» (да какие там актеры!) с искренностью детей перевоплощаются на экране в рабов и вкладывают в эту «ретроспективу» всю душу! Трудно разглядеть, когда в их движениях начинается танец (африканский, темпераментный, полный огня и выразительности танец!) и когда он уступает место протокольной инсценировке.

Листая свои фестивальные записи, я ищу фильмы, в которых на такой же высокой ноте звучало бы торжество самосознания победивших народов, и снова вспоминаю чилийцев, кубинцев, вьетнамцев.

С огорчением приходится отметить, что в нашем фестивале было немало и протокольной, рассудочной хроники, рассказывающей о волнующих победах национально-освободительных движений языком порой казенным и равнодушным.

Как ни тесны рамки журнальной статьи, мне хочется все же поделиться и своими размышлениями о некоторых общих проблемах кинопублицистики. Документальное кино как искусство начинается там, где простая кинохроника обретает все свойства эмоционального, образного явления, и апеллирует, может быть, не только к рассудку зрителя, но прежде всего к его сердцу. Достоверность кинодокумента в этом случае дает нам, документалистам, неоспоримые преимущества перед игровым кинематографом, уравнивает наши силы в соревновании с ним, как ни велики его изобразительные возможности и жанровый арсенал. Но для этого надо делать в о л н у ю щ и е документальные фильмы.

В документальном кинематографе нет ничего труднее глубокого раскрытия индивидуального образа человека, проникновения в его духовный внутренний мир. В связи с этим мне хочется отметить четыре фильма нашего фестиваля, удачно решающие эту трудную задачу: «Звено» (НРБ), «Мусорщик» (Нидерланды), «Фасад» (ФРГ) и «Я стану артистом» (ГДР).

Фильму «Звено» мы присудили Специальный приз жюри. Самобытный характер его героинь — крестьянок вылеплен на редкость рельефно и ярко средствами самой обычной хроники.

О «Мусорщике» было много споров. И действительно, мимо этого фильма трудно было пройти, мне кажется потому, что авторы его сузили необъятный, мятущийся мир наших дней до микромира, точки зрения одной его молекулы — уборщика мусора. Искаженный ракурс, навязанный зрителю, и вызвал споры и разногласия.

Незабываемое впечатление оставляет фильм «Фасад» (ФРГ). Трагедия противоборства никому ненужного старого человека с неодолимым эгоизмом капиталистического строя кончается смертью э т о й ж е н щ и н ы. Но фильм продолжается в нашем сознании. Он интересен прежде всего своим необычно точным и ярким подтекстом. В фильме ни слова не сказано о бесчеловечности «свободного мира», но как раз это и является его темой.

«Звено» и «Фасад» — два фильма, две судьбы наших современниц. Но мне хочется говорить не только о социальных контрастах. Я думаю и о некоторых особенностях драматургии документального кино.

Фильмы о трагических судьбах народов капиталистического мира, о тяжелой доле человека, задавленного социальными уродствами больного общества, имеют крепкую драматургическую основу. Безработица, нищета, голод, бесправие — это ли не волнующая драматургическая коллизия! У документалистов стран социализма иные темы. О безработице у нас давно забыли. Никто тебя не выбросит на улицу! Труд, хлеб, крыша над головой, бесплатная медицинская помощь, ясли, школы, санатории — все это наша привычная реальность. У нас действительно нет и не может быть того, чем так «богаты» наши коллеги на Западе!

Однако это не может служить оправданием для упрощенного описательного воссоздания на экране нашей действительности, полнокровная жизнь которой рождает и конфликты и противоречия, которые возникают и разрешаются в процессе развития общества, созидающего новую жизнь общества, устремленного в грядущее. К сожалению, поверхностная, упрощенная трактовка реальной жизни все еще встречается в наших работах. Героизм народа-созн-

дателя, напряжение трудовых будней страны — как все это далеко от бесконфликтности!

Что день — то бой...
Покой нам только снится.

Но если эта правда нашей современности прочно вошла в арсенал наших лучших мастеров и делает их фильмы произведениями искусства, то разве мы не должны бороться со стремлением некоторых режиссеров и сценаристов уйти от показа подлинной жизни страны, ее радостей, забот, волнений?!

Давно уже разъехались гости X Московского фестиваля. Рассыпались по всему миру члены нашего жюри. Но память еще долго будет хранить яркие краски штормовых дней нашего дружного аврала, еще раз продемонстрировавшего интернациональное единство всех отрядов прогрессивного политического кинематографа.

●

Итак, основой для разговора ведущих кинопублицистов мира послужили впечатления от программы конкурса короткометражных лент на X Московском МКФ. Участники беседы имели хорошую возможность выйти на обсуждение проблем, наиболее актуальных и общественно значимых, решение которых позволит прогрессивным кинопублицистам еще энергичнее и эффективнее вести борьбу за мир и социальный прогресс на земле. Актуальные задачи и цели этой борьбы предопределены временем. Их масштаб и многообразие отражают сложный и драматический подчас процесс политического, социального прогресса на нашей планете. В этой связи знаменательно и отрадно то, что участники нашего заочного собеседования — люди различных взглядов и пристрастий — были едины в особом внимании к каждой попытке документалистов разных стран пробиться средствами своего искусства к сердцевине проблем, составляющих существо жизни современного общества.

Вот почему в одном ряду работ, выделенных почти всеми участниками обсуждения, оказались ленты, созданные на разных континентах и опытными мастерами и творческой молодежью. Ленты эти роднит гуманизм, вера в человеческое достоинство, горячее сочувствие к борцам за права трудящихся, за свободу и независимость народов, за мир на земле.

Нельзя не отметить, сколь часто зарубежные документалисты, размышляя о проблемах развития мировой кинопублицистики, обращались к наследию и современной практике советского кино. Это обстоятельство еще раз напоминает нам о значении и ответственности работы тех, кто причастен к созданию кинолетописи родины Октября.

«Величайшим завоеванием Октября стало утверждение принципов социального равенства и справедливости. Мы с полным правом говорим: ни одно общество, когда-либо существовавшее на земле, не сделало и не могло сделать для народных масс, для трудящихся столько, сколько сделал социализм»,— сказал Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнев в своем докладе на совместном торжественном заседании ЦК КПСС, Верховного Совета СССР и Верховного Совета РСФСР, посвященном 60-летию Великого Октября. В словах Л. И. Брежнева — вдохновенная программа творчества для всех деятелей советского киноискусства и в том числе для мастеров образной публицистики. Воплотить эту программу в новых фильмах, достойных нашей эпохи и нашего народа, — задача интернационального значения.

Программа конкурса боевых, атакующих лент прогрессивных кинопублицистов, как показала наша дискуссия, была вся в движении, вся в борьбе, выплеснувшейся на экран из жизни. В этом лучшее свидетельство готовности прогрессивных документалистов мира, мира социалистического прежде всего, продолжать свое дело, свою борьбу за светлые идеалы и цели, за право каждого на труд, творчество и счастье. Итоги конкурса короткометражных фильмов, проведенного в рамках X МКФ в Москве, позволяют с уверенностью сказать: кинокамера смотрит в мир, ведет репортаж с переднего края.

Запись материалов обсуждения сделана В. Синельниковым

Ольга Суркова

«Шведский мальчик, куда ты плывешь?»

Проблемы молодежи в шведском кино 60—70-х годов

Картины, о которых пойдет речь в этой статье, касаются — в своей совокупности — круга проблем, во многом характерных для современного шведского общества. Поэтому фильмы будут рассмотрены по преимуществу с точки зрения их связи с жизнью: через настроения, переживания, размышления, спроецированные на экран, мы попытаемся восстановить образ действительности, породившей эти произведения.

Разумеется, отобранные для разбора фильмы нельзя считать зеркалом, в которое глядится все шведское общество в его изменчивости и многообразии. Думается, однако, что внутренняя общность картин, созданных в Швеции на протяжении последнего десятилетия, возникла не случайно. При всех различиях в каждой из этих лент ощущается некий специфический духовный климат, в особенностях которого нам и предстоит разобраться.

Но прежде чем перейти к картинам, прямо обращенным к современности, рассмотрим два фильма, возвращающие нас к истории, еще не настолько отодвинувшейся в прошлое, чтобы в ее реалиях нельзя было разглядеть истоки многих настроений и тревог, которыми Швеция живет и сегодня.

●

Двенадцать лет назад, в 1966 году, один из известнейших ныне шведских режиссеров Ян Труэлль поставил свою первую картину. Для дебюта он выбрал экранизацию романа, написанного в середине 30-х годов пролетарским писателем Эйвиндом Йонссоном. Дебют состоялся в тот самый период, когда появились первые значительные фильмы шведской «новой волны», видевшие свою цель в точном реалистическом анализе социальных противоречий общества.

Приглашая своих зрителей вернуться почти на полвека назад (действие романа происходит в период первой мировой войны), дебютант стремился связать настоящее с минувшим, дополнить и углубить анализ современных проблем, предпринятый зачинателями «новой волны», уроками, почерпнутыми в недавнем прошлом. Интерес Яна Труэлля к истории был не созерцательно-пассеистическим, а активным, действенным. Не случайно для названия своего фильма он выбрал заглавие второй книги четырехтомного автобиографического повествования Эйвинда Йонссона: «Здесь твоя жизнь». Тем самым он, видимо, намеревался подчеркнуть, что зрителям предстояло увидеть на экране то, что еще не успело уйти, оторваться от них полностью, растворившись в дымке воспоминаний. Название прямо и недвусмысленно подчеркивало: жизнь сегодняшнего зрителя все еще течет здесь, в этих берегах, в которых некогда протекала жизнь героя Йонссона.

Суровые жизненные испытания, выпавшие на долю сперва мальчика-подростка, а потом юноши Улофа, сына железнодорожного рабочего, будущего писателя, сродни тем испытаниям, которые довелось вынести и автору романа. Такова же была участь и других шведских писателей 30—40-х годов, пришедших в литературу из рабочих низов, — например, Стига Дагермана, Ларша Алина Яна Фридегорда.

Зачем же Ян Труэлль вернул своих зрителей во времена, столь не похожие на сытый комфорт послевоенной Швеции? И какими были 10-е годы в стране?

Эти годы консервативного правительства Хаммаршельда отмечены ростом нищеты и сознательного протеста трудящихся, крупными экономическими стачками, в которых пролетариат все более настойчиво выдвигал и политические требования. Но в этот же период оформляется и тактика шведской социал-демократии, руководимой Брантингом, проявляется ее реформистская суть; в интересах буржуазии про-

поведывалась так называемая политика «гражданского мира», национального единства, в противовес классовой борьбе, по сути, активно и последовательно поддерживалось буржуазное правительство.

Картина Яна Труэлля не претендует на глубокое историческое исследование событий, не входит в подробности расстановки политических сил того времени. Она дает скорее все же эмоциональный, а не аналитический образ времени, показывая жизнь такой, какой ее увидел Улоф, герой картины. То, что он вспоминает и как это выглядит, характеризует прежде всего личность самого героя, достаточно типичного и традиционного для шведской литературы и для шведской действительности.

Впрочем, не будем забегать вперед — последуем за течением фильма, медленным и неторопливым. Его тягучие ритмы навеяны сокровенной тишиной, которую несет в себе главный герой. Улоф сосредоточен, самоуглублен, замкнут. И в атмосфере картины тоже таится какая-то неразгаданность, недосказанность. Как это ни покажется странным, но за три часа действия фильма мы узнаем о центральном персонаже удивительно мало. При этом очевидны его талант, чуткость восприятия им жизненных явлений, тем более наглядные для зрителя, чем дальше будет разворачиваться картина. И тогда мы поймем, что где-то в глубине души Улофа, сокрытое от постороннего взгляда, прячется то главное, что определяет суть его характера: постоянная тревога, тяжелое, напряженное ожидание чего-то страшного...

Пока Улоф трудится на лесосплаве, на строительстве, на лесозаготовках, пока работает киномехаником в крошечном провинциальном городке, кузнецом и чернорабочим на железной дороге — перед нами возникает эпическая по широте охвата картина Швеции начала века. Но это лирический эпос, в котором интонация повествования находится в прямой зависимости от личности главного героя. И тут принципиально важно указать на особые отношения, которые складываются у Улофа с окружающими его людьми, ибо в них — специфика привычного национального уклада.

Улоф — герой из рабочей среды, первым и основным признаком которой принято считать коллективистское сознание. Тем не менее на протяжении всего фильма он ни разу не вступает в сколь бы то ни было тесный контакт со своими товарищами — всегда сохраняет по отношению к ним определенную дистанцию. Поэтому во всей картине, такой длинной и подробной, нет персонажей, которые бы становились ему по-человечески близки, которые бы прошли с ним через весь фильм, с которыми он был бы по-настоящему откровенен. Даже тогда, когда Улоф принимает активное участие в деятельности рабочих кружков, его связи с людьми нельзя назвать близкими, задушевными... Скорее, они остаются формальными, чисто функциональными.

Впрочем, обвинить Улофа в сухости и черствости было бы неосмотрительно. Просто он существует в уже давно, очень давно сложившейся, принятой и «узаконенной» системе взаимоотношений между людьми, в той традиционной форме этих взаимоотношений, которая специфична для национальных особенностей шведского характера, шведского жизненного уклада. Повторю еще раз: в картине, где действие происходит в самой гуще рабочего класса, нет коллектива. Есть богатейшая галерея портретов, есть их мозаика. Есть общие тяготы — нет общего горя. Люди существуют изолированно, подчеркнуто независимо друг от друга, сохраняя благопристойную дистанцию. Так же смотрит на мир и Улоф — будущий художник. Его взгляд проницателен, но всегда холодноват и трезв. В этом смысле картина Труэлля чрезвычайно характерна для шведского искусства, всегда внимательного к личности и почти незнакомого с коллективом людей.

На экране длинной чередою проходят суровые, немногословные люди — не часто встречаем мы в западном или, во всяком случае, в шведском кинематографе такое внимательное, такое подробное портретирование тех, кто принадлежит к пролетарским слоям населения. Поэтому нам особенно дороги лица, запомнившиеся Улофу, может быть, отцы тех, кто в 30-е годы бастовал в Одалене. Люди эти разные — они могут быть и привлекательны и очень неприятны:

«Здесь твоя жизнь», режиссер Ян Труэлль

восприятию Улофа чужды прекраснодушие и умиление, его отличает скорее холодноватый, хотя и прочный, устойчивый, интерес к человеку. Интерес, который никогда не перерастает в духовную общность, в пристрастную субъективность. Сохраняя дистанцию, Улоф никогда не впадает поэтому в чувствительность, задушевность. Это вовсе не исключает любви и сочувствия как режиссера к своим героям, так и Улофа к своему окружению, но это отношения, глубоко запрятанные, и извне они проявляются прежде всего в стремлении подробно изучить человеческий «материал», в желании извлечь его из плена прошлого.

Люди возникают в памяти Улофа точно из небытия — конкретные, осязаемые, во всей своей жизненной плоти. Изнуренные тяжестью непосильного труда, но не теряющие достоинства, аккумулирующие в себе силы для сопротивления. Пусть однообразие производственных, трудовых операций, отсутствие каких бы то ни было «побочных впечатлений» и отупляют, они могут говорить о своем горе, о своей боли с той поэтической одаренностью, которая, как неиссякаемый источник человеческого, пробивается через все страшное и уродливое в их жизни. Вслушайтесь только, как в обшарпанном жалком рабочем бараке, похожем на вагон для скота, говорит о смерти своих сыновей переживший их всех старик отец: «Мальчики умирали, как будто их ветер уносил. Как капнувшее масло исчезает с раскаленной плиты...» Чтобы так говорить, надо уметь переживать, надо уметь чувствовать.

Эти люди, близко знакомые со смертью, часто играющие с нею в прятки — так опасна бывает их работа,— и становятся предметом особого внимания художника, сливаются в его восприятии воедино с самим способом их существования, их трудом. Так труд становится главным двигателем драматического действия, определяющей краской в характеристике целого социального слоя, по сути — класса шведских рабочих начала века, ожившего в фильме, созданном шестьдесят лет спустя. Этот труд — проклятье, непосильное ярмо. И этот же труд может поражать своим размахом, умелостью тех, кто его вершит, их искусностью. Камера подолгу с виртуозным разнообразием фиксирует и какие-то металлические штыри, вонзенные в бревна на лесосплаве, и багры, которыми разгоняют их скопища в тихих заводях, чтобы за-

тем они легко заскользили вниз по течению реки. Камера пристально следит за тем, как вгрызаются пилы в нежную древесину и как вздуваются мехи в кузнице... Образ труда обретает в этих кадрах масштаб, а сам труд становится категорией, имеющей еще и эстетическое значение.

Но нам показывают, тоже подробно и обстоятельно, и другое: как повисает в воздухе въедливая строительная пыль, как глубина прохладных просторов северных рек мелеет, превращаясь в протухшую заводь, к которой прилепился жалкий рабочий барак.

Автору много удается поведать зрителю через скрупулезное внимание к д е т а л и. Труба на крыше рабочего барака на лесосплаве будет «отыграна» камерой, как грубое нарушение покойного, как бы застывшего в своей строгой, суровой красоте северного пейзажа, почти как оскорбление этих бескрайних лесов и звенящей чистоты воздуха. А в кадре, когда Улоф попадет на большое строительство, трубы, унылые, скучные и грязные, уже будут доминировать в пейзаже. И Улоф осторожно снимет с подоконника, затянутого серой паутиной, пыльного и замызганного, мертвую, высохшую бабочку, маленькую жертву ядовитых испарений, источаемых этими трубами. А потом, разогнав вагонетку, будет рукой выписывать в воздухе траекторию воображаемого полета все той же бабочки...

Мы увидим и то, как вздуются первые мозоли на руках четырнадцатилетнего Улофа, и то, как они затвердеют. А во время свидания Улофа с матерью она отметит, как нечто естественное, что тело ее сына начинает покрываться «красными точками» — от физического перенапряжения. Об этом мать скажет просто и скорбно — ведь так было всегда: у отца Улофа, у всех его родственников, у соседей.

Люди в этой картине неразговорчивы, да и вся она как-то по-особому немногословна. Пространство фильма до краев налито тишиной и сумраком, лишь изредка высветляемым короткими врезками летнего робкого, скромного и ласкового цветения природы — северного цветения...

Сам Улоф — плоть от плоти и этой природы и этих людей. На титрах фильма автор дает силуэт птицы, резко взмахивающей крыльями и замирающей в стоп-кадре. Этот образ — точный эмоциональный камертон к фильму, яркий парафраз судьбы героя, емкая метафора всей его жизни.

Вернемся, однако, к историческому фону, на котором разворачивается действие в фильме «Здесь твоя жизнь». В край, где живет Улоф, исторические катаклизмы, потрясавшие в те же самые годы Европу, доносятся только, как эхо. «Нет утешения страждущей душе...» — поют в картине шведские рабочие. Но о своей безутешной душе они поют в те самые дни, когда в мясорубке первой мировой войны гибли миллионы солдат, не успевавших подумать не то что о своей душе, но даже и о своем бренном теле...

Эхо этих черных и страшных в истории Европы событий доносится до Улофа Когда, устав от монотонности и тяжести труда строительного рабочего, он уйдет в город и поступит работать в кинотеатр, то на сонно-тихих, безлюдных улицах ему будут попадаться листовки о войне и о нарастании борьбы рабочего класса. И в кинотеатре Улоф будет «крутить» салонные мелодрамы вперемежку с военной хроникой, которая пойдет под аккомпанемент одинаково бесстрастных таперов и при одинаковом внимании зрителей, хрустящих дешевыми карамельками и еще не отучившихся удивляться эффектам нового «искусства».

В конце концов Улоф придет к сознанию того, что многие тяготы человеческого существования порождены с о ц и а л ь н о й несправедливостью. Он даже включится в организованную борьбу рабочего класса. Но это будет борьба ш в е д с к о г о рабочего класса, так и не поднявшегося до уровня социалистического миропонимания.

В рабочих кружках Улоф будет читать стихи о том, что придет день, которого ждут все рабочие, день, когда они все вместе поднимутся и заживут без нужды и мучений. А своему приятелю, называющему себя «анархистом и пацифистом» и «только во хмелю вершившему насилие», он расскажет, что непременно придет «мировая революция»... И они начнут с упоением рассуждать о Сизифе, Прометее и горьков-

ском Данко. Но на этом Улоф и остановится. Во всех его разглагольствованиях будет до самого конца фильма много литературщины и абстрактно воспринятых истин, но будет слишком мало реального политического осмысления исторического опыта шведского рабочего класса и стоящих перед ним задач.

В одном из эпизодов фильма Труэлля Улоф держит речь в депо перед рабочими. Он объясняет им, что «необходимо организовать союз, члены которого поверят в ценность других людей, сумеют создать счастье из горя и быть вместе со всеми...» Идеи эти прекрасны, но... утопичны, абстрактны, не сопряжены с какой-либо конкретной политической программой. Тем не менее когда рабочие потребуют объявления стачки и подпишут петицию с конкретным экономическим требованием — увеличить заработную плату, хозяин предприятия в сердцах воскликнет: «Ух, проклятые большевики!» Но он явно перехватит через край. И Улоф, увы, вполне резонно укажет ему на это, подчеркнув, что его, Улофа, социалистические взгляды совсем другого толка.

Улоф, действительно, социалист, но такой умеренный, такой созерцательный. Он ведь сын рабочего класса страны, в которой социалисты не просто входили, а естественно вписывались в буржуазное правительство. В годы, когда в Германии, Венгрии вздымались красные знамена пролетарских революций (правда, не выдержавших натиска озверелых и все еще более сильных собственнических классов), а в России возникло и победило навсегда первое в мире государство рабочих и крестьян, шведский рабочий классс, как правило, ограничивался чисто экономическими требованиями.

«Шведский мальчик, куда ты плывешь?..» — пела Улофу его беспутная возлюбленная Ливия. И, заливаясь пьяными слезами, жаловалась, что все вокруг ничего не стоят, так как все думают «только о деньгах и о своих дурацких домах»... А затихая, подводила итог: «Думаешь, что земля круглая, а она, оказывается, плоская, как блин...»

Да, класс, к которому принадлежал Улоф, избавился от нужды, но обрел ли он уверенность в себе, сознание своей исторической правоты и силы?

Вырос ли он духовно?

«Пригоршня любви», режиссер Вильгот Шеман

«Шведский мальчик, куда ты плывешь?» В самом деле — куда? И с какой целью?

«Война кончилась — я еду на юг», — скажет Улоф в финале картины. Это значит, что он уедет туда, где легче живется — спокон веков север был самой суровой и неустроенной частью Швеции. Прощаясь с севером, он наденет, наконец, на себя дорогую фетровую шляпу, свидетельство того, что удачливый ее обладатель отныне больше не связан с социальным дном, и отправится по шпалам завоевывать мир. Или, точнее, добывать для себя ту «красивую жизнь», которая заключается в возможности пообедать в захудалом ресторане или выкурить недорогую сигару.

У Бу Видерберга в «Вороньем квартале» из рабочего предместья уходил подросток по имени Андрес. Уходил в 30-е годы, как Улоф уходил в 10-е. Уходил в поисках земли обетованной, а по сути, так же как и Улоф, искал свой индивидуальный выход из тупика. Ведь иным и впрямь удавалось находить его. Для себя. И тогда забывали о тех, кто не находил в себе сил, чтобы рассчитаться раз и навсегда с прошлым — своим и своих предков, тупо продолжая их путь, такой же тусклый и ухабистый. Ведь, в конечном счете, никто так и не попытался всколыхнуть всю эту массу, толкающуюся у порога жизни, никто изнутри не почувствовал своей индивидуальной ответственности за всех...

«Шведский мальчик, куда ты плывешь?..»

Через десять лет после фильма Яна Труэлля разобщенное общество, не имеющее единых целей (и не могущее их иметь), вновь предстанет в картине Вильгота Шемана «Пригоршня любви» (1974—1975). В этом фильме шведское кино вновь — после «Одален-31» Бу Видерберга — обратится к историческому факту: всеобщей рабочей забастовке 1909 года. Но если фильм Бу Видерберга можно охарактеризовать как фильм о жертвах правительственного произвола и социального бесправия, то картину Шемана можно было бы назвать картиной о рабочих, ставших жертвами собственного прекраснодушия.

Представляется симптоматичным уже тот факт, что видный шведский режиссер счел для себя необходимым снова перелистать страницы из прошлого рабочего класса своей страны. Значит, именно в опыте рабочего класса современное шведское кино стремится разглядеть истоки настоящего и прогнозировать будущее. Симптоматично и то, что Труэлль, анализируя уроки, преподнесенные прошлым, сделал фильм, по преимуществу сосредоточенный на душевном мире одного героя, ограниченный лирически, а «Пригоршня любви» — картина объективной, эпической прозы, в которой опыт прошлого словно бы отстоялся, окрасился аналитически, как бы оторвался от самого режиссера. Точно после своего юношески дерзкого и печально скандального фильма «Я любопытная (желтый)», где совсем юная героиня не уставала всем подряд задавать один и тот же вопрос: «Почему после сорока лет правления социал-демократии в Швеции Швеция остается не социалистической страной?», Вильгот Шеман вознамерился «Пригоршней любви» дать на этот вопрос обстоятельный и тщательно аргументированный ответ.

Гнилость буржуазных отношений Вильгот Шеман констатирует как само собою разумеющуюся данность. Но, следуя традициям шведского искусства, он дал эту оценку прежде всего через физиологическое одряхление, физическую ущербность персонажей, представляющих господствующий класс. Вырожденческим холодом веет от безлюбовных эротических утех богатого бакалейщика Клауса Круне с его скучающей, неврастеничной и совершенно бесстрастной супругой. Их сын, туповатый недоросль, испытывает влечение, неясно им осознаваемое, к собственной матери. Тихая алкоголичка тетка Тереза озабочена больше всего поисками «сексуального партнера». Эту галерею слабых и жалких, но жадных и жестоких, охваченных грязными вожделениями буржуа венчает образ умирающего старика отца, спрятанного, точно труп в трюме корабля, где-то в дальних комнатах с вечно зашторенными окнами.

Советский зритель, возможно, отнесется скептически к такого рода развенчанию, поставит под сомнение глубину и действенность такой критики (прежде всего с точки зрения ее со-

циальной определенности и последовательности). Но ко всему надо подходить конкретно-исторически, в свете традиции, сложившейся в данной стране, в данной художественной культуре. Поэтому более прав будет тот зритель, который, принимая во внимание традиционные для шведского искусства темы и мотивы, нашедшие классически завершенное воплощение в драмах и романах Августа Стриндберга, не станет подвергать сомнению меру серьезности, с которой Шеман анализирует социальную структуру шведского буржуазного общества, выводя своего зрителя на мысль о неизбежном противоречии между буржуазией и рабочим классом.

Стержневой темой всего фильма становится подкуп рабочего класса буржуазией. Тема эта выстраивается в двух планах: с одной стороны, режиссер прослеживает ход стачки, тщательно анализируя ее пружины и движущие силы, с другой — он параллельно воссоздает мелодраматические отношения Клауса Круне и поступившей к нему в услужение горничной Йордис, отношения, которые как бы символически итожат и заостряют главную мысль автора. И надо сказать, что точка зрения режиссера на рабочее движение в его родной стране, характер целей, преследуемых трудящимися, кажутся почти свободными от иллюзий. Рабочие проигрывают стачку, возвращаясь к труду на прежних условиях. К тому же оказываются уволенными зачинщики и лидеры забастовки. Но, как известно, отступление не всегда означает поражение: оно может в определенных условиях готовить грядущую победу. Однако поражение стачки, каким его описывает Шеман, не вселяет надежд. Слишком уж поспешно отступают рабочие, слишком уж половинчата и непоследовательна их программа, включающая лишь чисто экономические требования.

Даже самый решительный из героев, Даниэль, жених Йордис, быстро и бесповоротно разочаровывается в возможностях своего класса, готов идти на сговор с хозяевами, на выгодную для себя форму взаимоотношений со своими работодателями. Еще отчетливее, еще откровеннее эволюционирует в понимании своего места в буржуазном обществе подруга Даниэля Йордис. Примеченная своим хозяином Клаусом Круне, она охотно и без излишних угрызений совести идет на любовную связь. Ведь с Круне она чувствует себя спокойной и счастливой, надежно защищенная от нужды и унижений, которым подвергаются люди ее социального круга. Ей тоже кажется, что она находит свой личный выход.

Однако взаимоотношения любовников просты лишь до тех пор, пока Йордис не оказывается беременной. Тогда-то и возникает для нее необходимость трезво взглянуть в глаза жизни и осознать свое истинное положение в обществе. Обманутая и оскорбленная, она возвращается в нищету рабочего предместья, впервые испытывая чувство, которое поэт назвал «собственной гордостью». Поэтому, когда Круне хочет вернуть ее в дом и предлагает пойти на «мировую» (поскольку и Йордис и жена Круне должны родить почти одновременно, Йордис могла бы поступить в дом Круне кормилицей), бывшая горничная бьет своего хозяина по холеному лицу грязной половой тряпкой. И в эту минуту плечом к плечу с Йордис оказываются рабочий-революционер и ее брат, маленький, проворный мальчишка с рабочей окраины. Мысль режиссера тут до иллюстративности наглядна — хозяин впервые сталкивается лицом к лицу со сплоченными представителями угнетенного класса, начинающего испытывать чувство социальной гордости. Недаром они все трое смотрят на него с превосходством и брезгливостью.

На этом месте Шеман обрывает повествование: итог картины однозначен. Режиссер декларирует свою веру в неиссякаемость сил нации, прорастающих снизу. Ведь в то время, как Даниэль, недавний руководитель забастовки, ищет путь к капитуляции, на авансцену выходят новые люди, готовые куда более решительно воевать за свои человеческие и социальные права.

Остается спросить, надолго ли достанет у этих новых протестантов сил к сопротивлению и не сдадутся ли они так же быстро, как только что на наших глазах сдались участники развернувшейся стачки во главе с Даниэлем?

Нам представляется, что оснований для оптимистических прогнозов фильм не дает. Дух пораженчества, готовность приспособиться и любой ценой ассимилироваться в буржуазном обществе остаются уделом его героев. И в этом Шеман по-своему прав. Ведь рассказывая о событиях девятисотых годов, он уже знает исторический путь, которым пошли в последующие полвека жизненные прототипы Даниэля и Йордис.

●

А теперь, после того как мы рассказали о фильмах, отразивших структуру шведского общества начала века, нам пора обратиться к картинам последних лет, рисующим Швецию современную. Попытаемся же выяснить, каким видится режиссерам современное шведское общество.

Фильм «Яйцо всмятку» (1975) — дебют молодого режиссера Ханса Альфредсона, отмеченный главной премией года — «Золотым бараном». Фильм имеет подзаголовок: «Крутосваренная сказка». Подзаголовок точен: эта сказка действительно сварена круто. А замешана она режиссером на горькой и едкой сатире. Это не туманное иносказание, каких много появляется на буржуазном экране на Западе,— это яростный памфлет на современное буржуазное шведское общество, а приговор, который выносит автор, звучит в полный голос и тоном, не рассчитанным на возражения.

Сразу же, в самом начале фильма, мы попадаем в семью миллионера, владельца фабрики, на которой яйца перерабатывают в довольно пикантный предмет бытового обихода, «необходимый любому цивилизованному человеку», как гласит реклама. Благостная идиллия, наблюдаемая нами поначалу, немедленно оборачивается недвусмысленным фарсом: миллионер-хозяин водит с рабочими хоровод, упоенно напевая: «Мы с рабочими — как братья», а демонстрируя свою птицеферму одному из компаньонов, попутно дает распоряжение: «Те яйца, у которых скорлупа потоньше,— на завтрак рабочим...»

Так обнажается, проступает исходная жанровая позиция фильма — пародия на современное буржуазное «общество массового потребления». Он — о бессмыслице рекламы, капризах рынка, циничном расхищении природных богатств, варварской жажде обогащения. Режиссер не раз доводит ситуацию до абсурда, на пределе обнажая несостоятельность механизма, которым движимо общество. Безграничная власть, даруемая капиталисту деньгами, обязательно деформирует и уродует и его самого. Так, ничто человеческое не связывает членов представленного нам на рассмотрение семейства миллионера: отца, мать и сына. Садистская жестокость и ледяное равнодушие читаются в каждом слове, в каждом действии главы семьи. А когда сын, однажды испугавшись возможности стать похожим на своего отца, стреляет в него, то оказывается, что отец к тому же и непобедимо живуч... Не забывайте, что перед нами «крутосваренная сказка» — пуля поэтому отскакивает от бронированной кольчуги, в которую, оказывается, закован папочка. И тут он, не долго мешкая, решает расправиться с сыном раз и навсегда: разразившись гомерическим хохотом, хватает его, как кутенка, «за шкирку», швыряет в машину и везет в лес к заброшенному озерку. В него-то, прямо в черный омут, он и закидывает своего единственного отпрыска.

Но, как и водится в сказках, сын не погибает. Напротив, он «натурализируется» в озере. Опутанный водорослями и удерживаемый ими на поверхности, он начинает жить новой удивительной жизнью. Научившись питаться планктоном и ловко подхватывать ртом проскальзывающих мимо него насекомых и рыб, никем не замеченный, он проведет в озере целый год. И пока озеро не скует льдом и сын миллионера не уснет вместе со всем живым, чтобы весною вновь воскреснуть, он будет по ночам размышлять под необъятным звездным шатром, благодарно и восторженно внимая шорохам и дыханию природы. И тогда, убаюкиваемый ритмами плещущейся волны, он вдруг признается себе, что, оказывается, «вовсе не скучает по своему желтому автомобилю»: ведь «с того момента, как он принадлежит озеру, в его жизни установилось некое равновесие».

«Яйцо всмятку», режиссер Ханс Альфредсон

«Я был наедине с вечностью», — упоенно вспомнит впоследствии об этой своей жизни в лесном озере герой фильма.

Из воды сына миллионера вытащит старый бездомный бродяга, тот самый, которому в начале фильма отец-миллионер отказался дать хотя бы одно-единственное яйцо. Он будет кормить юношу, учить ходить, разговаривать. Да только все его усилия пропадут втуне. Преследуемый рабочими своего отца, возмущенными тем, что производство вконец их разорило и обрекло на голод, сын миллионера, наследник всего состояния своего отца, с воплем ликования вновь ринется в спасительные воды лесного озера, где за это время уже успел обосноваться и его благодетель, старик нищий. Миру, разрушенному его отцом и словно бы сошедшему с ума, юноша решительно предпочтет жизнь в глухом, тихом озере, которое по вечным законам природы замерзает зимой и оттаивает летом, теплеет под лучами солнца и морщится рябью под затяжным осенним дождем.

«Шведский мальчик, куда ты плывешь?»— пела Улофу на заре столетия его возлюбленная. Через семьдесят лет «шведский мальчик», сын миллионера, который должен был бы ощущать в своих руках «миров приводные ремни», готов плыть куда угодно, только подальше от берега, на котором воздвигла свои цитадели буржуазная цивилизация. Горькая насмешка чудится внимательному зрителю и в усыпляющих ритмах и шорохах природы, которая ведь только в сказке может представить человеку убежище от жестокой и нелепой реальности.

«Сильные мира сего», о которых нам поведала «крутосваренная сказка» Ханса Альфредсона, необходим государственный аппарат, приспособленный к их нуждам. И вот известный режиссер «новой волны» Йонас Корнелл поставил в 1970 году картину «Охота на свиней», посвященную этой теме. И вновь, стремясь к воссозданию некой модели современного шведского общества, режиссер обращается к языку гротеска, тому самому, на котором говорил о шведской реальности Андерсон. Остраненно и с какой-то удивительной

брезгливостью воспроизводит Корнелл на экране механизм действия буржуазной бюрократической машины. Каков же, по Корнеллу, признак, обеспечивающий в ряду других бесперебойную работу этой машины? С сатирической язвительностью и определенностью он обозначается в самом же начале фильма: «бюрократия нуждается в людях без фантазии».

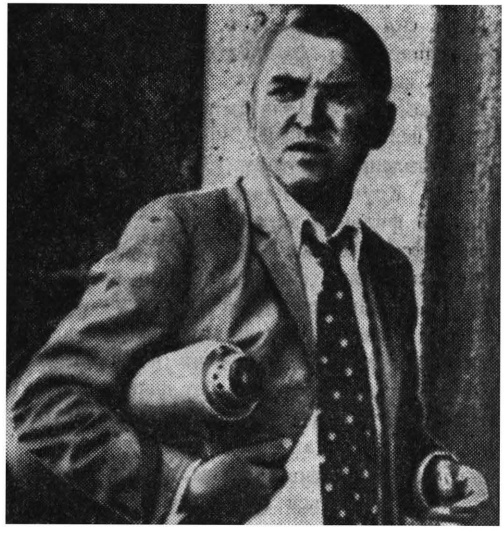
Итак, «люди без фантазии», не видящие и не желающие ничего видеть, кроме того, что заключено в рамках полученных инструкций и приказов. Именно такие «люди без фантазии» и были нужны, чтобы могло существовать производство, подобное тому, что описано в «Яйце всмятку». В «Охоте на свиней» они развертывают бессмысленную и жестокую кампанию по «десвинизации района». Исходная драматическая коллизия фильма, таким образом, демонстративно абсурдна: послушному чиновнику и «прекрасному», то есть послушному работнику, которого все время пытаются переманить друг у друга разные министерства и ведомства, поручается «ответственнейшее задание»: уничтожить всех свиней в одном из районов Швеции, дабы не скоплялось слишком много «органической материи». Абсурд, который в иных произведениях западного кино и театра служит задаче скрыть правду, реальные закономерности жизни, мистифицировать зрителя, здесь — и в «Яйце всмятку» и в «Охоте на свиней» — выступает, таким образом, как прямая метафора действительной бессмысленности и бесчеловечности социальных отношений и законов, по которым живет буржуазное общество. Именно поэтому один режиссер рассказывает сказку о том, как все яйца перевели на производство предмета сомнительной ценности, а другой разыгрывает притчу о каком-то странном, бессмысленном уничтожении всех свиней в округе...

Действие фильма «Охота на свиней» перебрасывается из «Канцелярии министерства его величества» в «Министерство финансов» и из «Учебной лаборатории испытательного полигона» в «Стокгольмское министерство». И везде взрослые, солидные люди с серьезным видом и каким-то фанатическим, чисто чиновничьим упорством детально, обстоятельно и очень деловито выясняют, как же эффективнее уничтожить «органическую материю».

А пока перед нами мелькают все эти безликие функционеры, пока чиновник, возглавляющий кампанию по «десвинизации», отвечает на телевидении интервьюеру, на экране возникают уже не гротескные, а бытовые, реалистически достоверные сцены уничтожения, кажущиеся при всей своей достоверности (или, точнее, именно благодаря ей) каким-то чудовищным, до дикости неправдоподобным вымыслом: в специально разработанных зданиях специально нанятые убийцы по заранее составленному плану уничтожают животных, перед каждой новой «загрузкой» смывая шлангами с белоснежного кафеля ручьями струящуюся кровь. В это же время чиновник с бесчисленных голубых экранов объясняет своим согражданам, что «кампания десвинизации проводится в соответствии с правительственным планом» и что его, чиновника, дело — «как можно усерднее и полнее провести в жизнь предначертания правительства, а не раздумывать о причинах и следствиях предпринимаемых действий». Правительству-де виднее... Когда же интервьюер спросит чиновника, почему у рабочих такие низкие заработки (шведские рабочие могут прожить на свои заработки, и неплохо, они относительно низкие), то чиновник резко оборвет его: «Это длинная история, и я не могу сейчас входить в подробности».

Напомню: картина Йонаса Корнелла была создана в 1970 году, значит, по следам и уже после пика молодежных бунтов 1968 года. Это важно иметь в виду, потому что наряду с обобщенным образом сильного бюрократического механизма, бессмысленного и жестокого, она содержит еще и образ сил оппозиционных по отношению к этому механизму, уже не гротескный, но тоже достаточно условный. Тут прежде всего вспоминается Старик, гордящийся тем, что он унаследовал классические гуманистические принципы прошлого, а с другой — дети чиновников, о которых нам еще предстоит сказать особо. Старик устроил в своем садике «ежиную лечебницу»: по роскошным автомобильным трассам он

бережно собирает и уносит к себе лесных жителей, сбитых «этими сумасшедшими машинами». Так буржуазная цивилизация снова выступает в фильме как угроза всему естественному и живому, как сила, устрашающая и обезличивающая. Дети же чиновников, тех самых, что занимаются избиением свиного поголовья, пытаются из простого чувства жалости укрыть от гибели хоть несколько поросят. Но и эти формы «протеста», естественно, обнаруживают свою полную несостоятельность. Старик попадает в больницу, сбитый машиной, когда пробует остановить ее, слепо несущуюся на ежа, а его никому из людей не нужную лечебницу, пока он болеет, разрушают. Не большего добиваются и молодые. Те немногие поросята, которые, по словам сердобольных юнцов, «так тосковали в своем укрытии, что не осмеливались даже хрюкать», будут все же обнаружены в своем убежище и уничтожены. Добру в этом мире места нет. Оно одинаково бессильно и тогда, когда на его стороне выступает старый чудак-филантроп, и тогда, когда на его защиту поднимаются вполне современные молодые люди, в это же самое время воздвигавшие баррикады возле Сорбонны и захватывавшие университеты в США. Шведская молодежь, какой она видится Йонасу Корнеллу, бессильна что-либо изменить в социальных правопорядках своей страны. В фильме он поэтому не может найти какой-либо реальной альтернативы царящему вокруг бездушию и ограничивается тем, что отправляет детей чиновников, прихвативших с собой и только что вышедшего из больницы Старика, в бесцельное путешествие по тем самым асфальтовым трассам, где гибнут последние шведские ежи. Да молодые люди и не тревожатся о цели и смысле своей поездки. Им бы только забраться куда-нибудь подальше от своих отцов. Поэтому они притормозят у какой-то провинциальной церквушки, затерянной в полях, и там остановятся. Сюда к ним позже устремятся их родители и на все голоса станут уговаривать своих отпрысков «не валять дурака» и возвращаться по домам. Но, укрытые за толстыми церковными



«Охота на свиней», режиссер Йонас Корнелл

стенами, они не откликнутся, и только Старик, забравшись на колокольню, ударит в колокол. Неисправимый гуманист, все еще уповающий на человеческий разум... Примирение сторон, примирение поколений невозможно, говорит режиссер. Но он же говорит и другое: молодое поколение шведской буржуазной интеллигенции — это скорее жертва, обреченная своими отцами на нравственное растление и гибель, нежели реальная сила, способная кому-либо или чему-либо противостоять. Они способны только на то, чтобы заточить себя в церкви, как в тюремных застенках. Но надолго ли? Да и возможна ли вообще такая альтернатива царящему вокруг безумию? Есть ли в ней хотя бы относительный позитивный смысл?

С молодыми людьми, бежавшими из мира, воздвигнутого для них их же родителями, мы на этом расстанемся навсегда. Но на экране останутся те самые люди, от которых спасались их дети. Столпившись в гневе вокруг церкви, они отнюдь не выглядят подав-

ленными или растерянными. Наоборот, они полны сил и оптимизма. Взять хотя бы ту жену чиновника, которая специально примчалась к своему мужу, чтобы его успокоить: в ее чреве ребенок, зачатый как раз на празднестве испытания печей, предназначенных для осуществления программы тотальной «десвинизации». Крупным планом обрадованного чиновника фильм и заканчивается. Что же, система, которую все эти чиновники обслуживают, и впрямь еще достаточно прочна, чтобы обслуживающему ее персоналу можно было не беспокоиться. Система способна и на большее: она обеспечит воспроизводство необходимых ей «людей без фантазии», сумеет воспитать новые поколения, достойные своих родителей, даже если отдельные юнцы и выломятся из своей среды, окажутся неспособными вписаться в нее, не пожелают приспособиться к десятилетиями отлаженному механизму капиталистического общества. Оно ведь сильно не только аппаратом подавления, его обслуживающим, но и своей внутренней сплоченностью вокруг корыта, из которого питается, своим законопослушанием и тупым конформизмом. А несогласные... Что ж, их, конечно, по-родительски жаль, но на что они способны практически? Да и могут ли они в реальности прийти к чему-нибудь иному, кроме той самой самоизоляции, на которую обрекли себя бунтари-гуманисты из фильма «Охота на свиней»?

Наверное, в таком выводе, спровоцированном, кроме всего прочего, еще и разочарованием, наступившем после поражения, понесенного юными бунтарями 1968 года, есть и предвзятость, и излишняя категоричность, и недостаток диалектики, призывающей во всем видеть борьбу противоположностей, столкновение и конфликты разнонаправленных сил. Но есть и большая — горькая и тяжелая — правда. В этом убеждают и некоторые другие фильмы, несущие в себе образ современной буржуазной Швеции.

В картине «Министр», поставленной в 1970 году известным шведским актером Ярлом Кюлле, конфликт поколений совсем уж парадоксален, хоть и представлен в драматургической форме, самой традиционной и заурядной. В этой картине протестантом оказывается пятилетний малыш, сын министра, не только не испытывающий никакого почтения к своему высокопоставленному отцу, но и упрямо высказывающий ему свое презрение.

Картина «Министр» проблематику, волновавшую авторов «Охоты на свиней», «Яйца всмятку», «приспосабливает» к коммерческому экрану (что само по себе тоже симптоматично), но есть в ней и нечто незаемное, первородное и по-настоящему важное для зрителей — это та удивительная, поражающая серьезность, это тот глубокий драматизм, с которым ведет свою партию маленький исполнитель роли сына министра.

...Министр непрерывно произносит речи перед своими соотечественниками или репетирует эти речи дома перед зеркалом, не уставая объяснять, что правительство, в состав которого он входит, «решило спасти будущие поколения от войны», заявляет о своей решимости бороться за «права и самоценность каждого человека», потому что «все равны в нашей благословенной стране». А его крохотный сынишка с жестокой, неустрашимой убежденностью вновь и вновь швыряет в лицо своему отцу истину, бесспорную для него и не вызывающую никаких сомнений у зрителя: «Ты дурак!»

К сожалению, в картине слишком много надуманно эффектных поворотов сюжета, неубедительных ситуаций. Их наполняет живым содержанием лишь необычайно органичное, естественное поведение мальчика. Не по годам свободный и независимый, способный на удивление легко и доверчиво входить в контакт с простыми, добрыми, бесхитростными людьми, он безошибочно чувствует фальшь в поведении отца, то смешное, что таится в его «неистинном», иными словами, бюрократическом способе существования. Так снова подтверждается, что государство, каким оно возникает на современном шведском экране, всегда и во всем «неистинно», бюрократично, насквозь формализовано и по сути враждебно человеку.

Где же видится шведским режиссерам,

воссоздающим образ современной жизни, истинно человеческое, доброе и гуманное? Какова судьба этого доброго и гуманного в обществе «всеобщего благосостояния», где благосостояние каждого обусловлено его способностью, не задумываясь о моральном оправдании, ухватить кусок посытнее?..

От условных притчевых форм «Яйца всмятку» или «Охоты на свиней», дающих образ современной шведской действительности в самом общем виде, от показа «сильных мира сего» и безликого государственного аппарата в «Министре» мы обращаемся в фильме «Белая стена» к «микропроблемам» «простых, маленьких граждан» этого насквозь бюрократизированного и враждебного человеку государства.

Вспомним в этой связи горькое признание Дюрренматта: «Современный мир легче воссоздать через маленького спекулянта, канцеляриста или полицейского, чем через бундесрат или через бундесканцлера. Искусству доступны только жертвы, вообще люди, власть имущих оно больше постичь не может» [1]. Мысль эта многое проясняет и в проблематике шведского кино, в его движении от гротескных конструкций «Яйца всмятку» и «Охоты на свиней» к спонтанному психологизму и житейской естественности таких лент, как уже упомянутая нами «Белая стена». Другими словами, нам представляется в высшей степени симптоматичным то, что и картина Корнелла и картина Альфредсона механизм действия и опустошающие результаты глобальных функций власть имущих демонстрируют в формах, заставляющих вспомнить самое яростное и склоненное к гиперболицазии олицетворения этого уродства агонизирующей реальности. В той же книге Дюрренматта, откуда была взята приведенная выше цитата, читаем: «...Сегодняшняя жизнь государств — это запоздалые сатировские действа, которые следуют за в молчании осуществившимися трагедиями. Подлинные их выразители отсутствуют, а трагические герои не имеют имен». Именно такими сатировскими действами и представляются нам иронические бурлески Альфредсона и Корнелла, где уже не разглядеть что-либо человеческое, что-либо индивидуальное в выведенных на всеобщее обозрение и посмеяние представителях экономической и государственной власти. Художников ведь интересуют не они сами по себе, а только лишь объективный результат их деятельности.

Посмотрим же теперь на противоположную сторону медали. Обратимся к тем, кто становится жертвами этих сатировских действ, возведенных в ранг государственного законопорядка. Как складывается жизнь простого человека — не бюрократа, а того самого обывателя, на которого направлена обезличенная энергия современных шведских помпадуров? Как выглядит шведское общество, воссозданное через жизнь «маленького спекулянта, канцеляриста или полицейского»?

...На фоне белой стены, фиксируемой камерой и воспринимаемой нами поначалу как пустое полотно экрана, возникает женский торс, прикрытый ночной рубашкой. Кажется, эта женщина находится в больнице — таким усталым выглядит ее лицо и так стерилен фон, на котором она возникает. Затем камера отъезжает, и мы видим, что женщина присела в постели, а рядом с нею на краю, разметавшись, спит мужчина. Так начинается фильм Стига Бьеркмана (известного критика, долгие годы возглавлявшего самый авторитетный кинематографический журнал Швеции «Чаплин») «Белая стена».

Название это, конечно, носит не бытовой характер, а символический. Белая стена — это нечто отражающее, не пропускающее через себя, слепящее и разъединяющее...

...Женщина осторожно встанет с кровати, прикроет за собой дверь спальни и в сумраке рассвета будет слоняться по квартире, неприбранная, утомленная бессонной ночью. Мы же, следуя за нею, сможем подробно разглядеть дом, в котором она живет. Но странно, ничто в его обстановке не задержит нашего внимания, не запомнится и тем более не полюбится нам. Уж очень все здесь ординарно и безлико. Во всем доме нет ничего, что могло

---

[1] Fridrich Dürrenmatt, Theaterprobleme, Zürich, 1955, S.S. 44—45.

бы характеризовать людей, в нем живущих, их уклад, привычки. Это квартира «как у всех», «не хуже других», но и не лучше. Просто квартира — место, где можно поесть и поспать, но где не чувствуется эманация личностных особенностей обитающих в ней людей. Так бывает в гостиничных номерах: их «модерновый», «комфортный» ширпотреб изначально обезличен, сведен к стандарту, начисто исключающему какое-либо своеобразие, какую-либо неповторимую черту. Впрочем, в доме женщины есть и нечто свое, индивидуальное: хотя бы рыбки в аквариуме...

Раннее утро серо и неуютно. Женщина, вяло потягиваясь и поеживаясь, привычно развернет газету, проглядит объявления о найме на работу, зябко зевнет и, поджав под себя ноги, прикрывшись пледом, попытается еще раз вздремнуть, на этот раз на диване. Но тут появится из другой комнаты ее сын, мальчик лет восьми — ему пора в школу. На скорую руку он сам приготовит себе завтрак, даст кофе матери, покормит рыбок и, сообщив, что ему нужны будут деньги и что он останется ночевать у приятеля, побежит в школу.

Потом из дверей спальни появится мужчина, и мы очень скоро поймем из несвязного их разговора, что мужчина этот не отец ребенка и не муж этой женщины, а только «захожий» на одну ночь. Мы узнаем и то, что женщину зовут Моника Ларссон и что с недавнего времени она состоит в разводе со своим мужем. Узнаем мы и другое: каким призрачным и хрупким представляется ей ее нынешнее положение. С заискивающей поспешностью она постарается уверить нового знакомого и самое себя в неслучайности их ночной встречи, угодливо подбросит заверения в том, что сын будет жить не с нею, что его отец пристроит мальчика в интернат. В то время как единственная задача «пламенного любовника» — как можно скорее ретироваться...

Так начнется этот день — обычный день в жизни обычной обитательницы шведской столицы. И покатится своим чередом тусклый, ничем не примечательный день тридцатипятилетней одинокой женщины, матери восьмилетнего сына. И потечет картина неторопливо, медленно, небогатая событиями и — очень короткая.

Режиссер картины говорил автору этих строк, что сделал фильм совершенно «прозаический, скорее констатирующий явление, нежели глубоко его анализирующий». И так охарактеризовал стоявшую перед ним задачу: «Я хотел рассказать об очень пассивном человеке, совершенно неспособном выразить себя. Мне нужно это было для того, чтобы помочь подобным людям разобраться в себе, осознать свое положение в обществе, определить свое человеческое «я». Но в этих словах режиссера нельзя не расслышать нечто большее, чем простое profession de foi, в них декларация определенной моральной установки, положенной в основу его фильма. Точный адрес, по которому Стиг Бьеркман направлял свою картину — от художника к зрителю. В этом смысле и его размышления и самый фильм находятся в полном соответствии с задачами «молодого шведского кино», сформулированными в свое время хотя бы Бу Видербергом. Видерберг не раз заявлял в годы «Вороньего квартала», что мораль «чрезвычайно важна для него», и на этом основании определял свои позиции как антагонистические — по своим внутренним законам — эстетике Бергмана, который апеллировал в своих комментариях к «Шепотам и крику» в первую очередь к интуиции своих артистов (а затем и зрителей), а не к их способности к осознанному анализу.

«Белая стена» — картина типичная для нового направления в развитии шведского кино, скромная, камерная, подчеркнуто «забытовленная». Она не претендует на глобальные откровения, но зато дает точный, аккуратно и умело препарированный реалистический срез общества «всеобщего благосостояния». Перед нами социально осмысленная будничная атмосфера, в которой и функционирует «средний человек», рядовой труженик, чуждый «мировых сомнений» и философских абстракций, с головой погруженный в свои мелкие заботы. Но за этими мелочными треволнениями ощутимо встают весьма и весьма значительные социальные проблемы шведского общества.

Моника Ларссон принадлежит к социальной

среде, лишенной социально ориентированного и осмысленного миропонимания, это среда «сплоченного большинства», сытого и в то же время духовно убогого. Здесь внешнее соблюдение благопристойности становится главным и чуть ли не единственным критерием человеческого существования. А самой важной почитается задача — устроить свою жизнь не хуже, чем у соседа, любой ценой соответствовать «уровню». Наверное, и в этой среде появляются изгои, тонкие и чуткие, душевно способные почувствовать бессмысленность такого способа бытования, мертвящую сознание ущербность «сытости» и «самоуспокоенности». Но способны ли они хоть на время всколыхнуть болото?!

Мысли о нравственном оправдании жизни тревожат их в одиночку, по ночам, когда вдруг прорывается суть, замурованная днем благопристойной видимостью. Где уж тут прорваться к настоящей жизни, настоящим проблемам своего времени, настоящим чувствам? Ведь в этом мирке мещанской респектабельности само возникновение душевного «дискомфорта» уже воспринимается как что-то непристойное и двусмысленное.

Моника Ларссон — плоть от плоти этой среды. И, наверное, не будь комфортное состояние ее души однажды так неожиданно и грубо поколеблено «неприличным» и доставившим ей массу неудобств разводом, едва ли холодность и равнодушие окружающего ее мирка были бы осознаны и пережиты ею во всей своей оскорбительной вульгарности и безжалостности. Она ведь, если можно так сказать, профессиональная жена, жена и только; когда-то, до замужества, она работала машинисткой, но это было давно, и уже тогда ощущалось как нечто временное, переходное к тому состоянию, когда, наконец, ее возьмет под свое крылышко супруг. И хотя муж ее недалекий, равнодушный и самодовольный, Моника прожила с ним много лет. И жила бы до самой смерти, если бы не была им оставлена. Моника признается в этом — неожиданно для себя самой, вдруг — случайному человеку, подсевшему к ней за столик в кафе. «Мне не следовало выходить замуж за Челя, ведь в сущности я его не любила», — рассказывает она. Но что было делать, если тот, кого она любила, ее единственная любовь, был утерян ею однажды и навсегда. И по ее вине. Это она сама убила свою единственную любовь. Убила собственными руками, побоявшись пойти против родителей, испугавшись неустроенности своего возлюбленного.

«Белая стена», режиссер Стиг Бьеркман

И все-таки даже сейчас, после того как ее взаимоотношения с мужем осознаны ею во всей своей «неистинности», она продолжает судорожно цепляться за него. Одна она вряд ли сумеет остаться в своей обжитой трехкомнатной квартире — слишком дорого платить, а получить работу ей трудно, в бюро по найму ведь придется признаться, что она совершенно незнакома с новыми машинками. Конечно, если бы подвернулся какой-то другой «приличный» муж... Ведь без мужа нельзя. Потому что по неписаным законам ее окружения у женщины «должен быть муж» и к тому же непременно «не хуже, чем у других». Ведь в одинокой женщине есть что-то подозрительное для обывателя, есть что-то неприличное, несостоявшееся, неустроенное. Моника поэтому готова соединиться с любым «подходящим» мужчиной, если только он согласится взять ее в жены.

Но на того самого собеседника в кафе, единственного, с которым она могла доверительно и добросердечно поговорить, она свой взор все-таки не обратит. В нем она сразу же, интуитивно почувствует что-то чужое ей, социально «неположенное». Хотя именно он отзовется на ее боль и муку душевную. Но что Монике в его чуткости, если он всего лишь какой-то греческий эмигрант — чужак, из тех, кто, как он говорит, «содержат Швецию в чистоте». Да, с ним единственным у нее сразу же возникло настоящее человеческое взаимопонимание, но как раз с ним и нельзя сблизиться настолько, чтобы подумать о нем, как о возможном супруге.

Среди «своих», близких и друзей, Моника никогда не позволит себе расслабиться так, как она душевно расслабилась с этим греком, не позволит себе быть откровенной и прямой. Со своей ближайшей подругой она будет болтать о чем угодно: об очередных сенсационных размолвках Лиз Тейлор и Бартона или о новостях из жизни Лив Ульман, но никогда не разрешит себе заговорить о том, что ее действительно гнетет. Зачем же показываться подруге ослабевшей, растерянной? Пусть она думает, что у Моники все в порядке, а то еще, чего доброго, начнет ее жалеть, а в их кругу от жалости до презрения — один шаг.

Мирок, где все естественное и человеческое тщательно скрывается за непроницаемыми стенами мещанского благополучия, прорисовывается на экране во множестве самых простых и как будто случайно подсмотренных в жизни подробностей. Так, например, Моника окажется невольной свидетельницей того, как ее сосед, вполне респектабельный буржуа и отец семейства, даст в подъезде зуботычину своей жене, милой и хрупкой А та только виновато улыбнется Монике и стыдливо потупит глаза. А на неловкий вопрос Моники — не помочь ли чем-нибудь, поспешно и вежливо ответит: «Нет-нет, все в порядке». Так, как ответила бы и сама Моника, если бы ее застала подруга в аналогичной ситуации. «Все в порядке» — как емко сконцентрировалось в этих трех словах все то, что составляет нравственный климат, в котором живет Моника: как бы тебе ни было больно, другие должны думать, что у тебя все «о'кей». Ведь даже мнимое «о'кей» в миллионы раз важнее, чем самые действенные и продуктивные формы истинно человеческих контактов.

Монике Ларссон не грозит умереть с голоду, даже если она не устроится на работу, — муж по телефону лениво процедит о каких-то суммах, которые причитаются ей по линии социального обеспечения. Да, общество «самого высокого благосостояния» сумеет, видимо, поддержать жизнь одной из своих неудачливых сограждан на сносном уровне. И ей не придется решать проблемы, над которыми бились герои и героини неореалистического экрана, не знавшие, где им жить, что надеть, чем накормить детей и как самим не протянуть от голода ноги.

В той Швеции, что возникает перед нами на экране в «Белой стене», тихо, чисто, но как-то уж очень пустынно. Точно каждый человек здесь окружен вакуумом. Пустынны улицы, по которым ходит Моника Ларссон, не зная, чем заняться, подолгу пустуют автоматы, из которых она звонит своему мужу, одиноки и те несколько человек из какой-то религиозной общины, которые тщетно предлагают прохожим листовки, никем незамечаемые под вскинутым над ними плакатом: «Боже, услышь мою молитву».

У Моники Ларссон есть сын, но, кажется, меньше всего она думает о нем. Лишь бы устроить его в интернат, остальное ее не касается. Но и ребенок в этой ситуации, как ни странно, не чувствует себя обездоленным. Если мама не хочет рассказывать ему сказку, ее можно послушать через наушники, да еще какую захочется: в школе все так продумано и организовано, чтобы родители могли возможно больше экономить свое драгоценное время. И дети с пеленок воспринимают эти условия игры. Вот и сын Моники: он довольствуется тем, что любит рыбок в аквариуме. Что же касается взаимоотношений с отцом и матерью, то о них он старается не задумываться. Главное, чтобы товарищи в школе думали, что у него все в порядке, не хуже, чем у других.

И все-таки мы сочувствуем Монике Ларссон,

потому что с самого начала она воспринимается нами не только как порождение своей среды, но и как ее жертва. Потому что, как ни старается Моника скрыть свою тревогу, как ни силится соответствовать «нормам своего круга», мы не перестаем чувствовать ее страдание, тоску, боль. И слепую растерянность перед жизнью.

Гуманизм позиции режиссера в том и проявляется, что он утверждает человеческую духовность, раскрывая механизм ее подавления в буржуазном обществе. Он верит в духовность человека, требующую своей реализации, в ту жизнь человеческого духа, которой нет места в этом мирке, которая кажется почти смешной претензией обычному буржуа или аппаратному функционеру из современного «сплоченного большинства» (еще раз воспользуемся этим знаменитым выражением Ибсена). Режиссер выстраивает подробную картину мира, в котором живет Моника, чтобы обнажить его бесчеловечность, ставшую нормой.

Стиг Бьеркман поэтому обвиняет не людей, не какого-то определенного человека и не его «безнадежно низменную суть», к которой так часто любят сводить проблему бездуховности западные художники, философы, социологи. Напротив, Бьеркман верит в человека и тем более беспощадный счет предъявляет обществу, предлагающему своим гражданам материальное благополучие в з а м е н благополучия духовного, как вещественный э р з а ц полнокровного, тревожного и ответственного человеческого бытия.

Намеренно «заземленная» фактура фильма выполняет в контексте этого замысла очень важную функцию. Бьеркману важно, чтобы зрители у з н а л и бытовые реалии, кропотливо воссозданные в кадре, и восприняли атмосферу, в которой живет героиня, как нечто привычное, домашнее, интимно близкое себе. Тем острее воспримут они необходимость переосмыслить и переоценить этот с в о й мир, увидеть его враждебным себе, отчужденно и со стороны.

Моника Ларссон обретает себя, свое человеческое достоинство в тот момент, когда отказывается закончить свой день так же, как она заканчивала все предыдущие, — со случайным знакомым, приметившим ее в дансинге, где танцуют молча, не общаясь друг с другом, где надо всем нависает тягучая безнадежная скука. Но чем острее и трезвее, чем беспощаднее начинает осознавать Моника себя и свое положение в обществе, тем драматичнее становится ее ситуация. Вряд ли у нее достанет сил, чтобы что-нибудь изменить. Ее жизнь, наверное, уже «сыграна», она ее у ж е прожила, не сумев реализовать ничего из того, что было в ней заложено как потенциальная возможность, как вариант, так ни разу и неиспользованный. Великолепная актриса Хариет Андерссон, играющая Монику, все время как бы напоминает нам об этом неиспользованном варианте, настойчиво высвечивая — как драгоценный дар — в своей героине и эмоциональную чуткость, и ранимость, и тонкость, задушенные в ней привычным жизненным укладом.

...На фоне белой стены усталое, потухшее лицо немолодой женщины. Она смотрит в камеру чуть вопрошающе, словно не ожидая ни сочувствия, ни поддержки. Да и откуда ее ждать, эту поддержку? Горечь прозрения, не сулящего, однако, избавления — зачем ей оно, если оно лишь осложнит ее жизнь в обществе. И все-таки прозрение наступает, и именно этим она и интересна нам, фру Моника Ларссон, безвестная обитательница отдельной трехкомнатной квартиры в рабочем предместье. Но что принесет с собой это прозрение? Этого мы так и не узнаем. Может быть, новое отношение к сыну? Желание пробудить в нем то главное, без чего пуста человеческая жизнь, — чуткость к страданию, способность чувствовать и свою и чужую боль и нести ответственность за то направление, которое принимает жизнь общества...

Дети... подростки... Как же чувствуют они себя в мире мещанского практицизма?

«Любовная история» — дебют молодого режиссера Роя Андерссона. Это медленная, грустная, элегическая картина, родившаяся где-то в тиши маленьких чистеньких шведских двориков, в толще никакими примечательными событиями не сотрясаемого быта. Ее сюжетным

центром становится любовь четырнадцатилетних подростков из благополучных, во всяком случае нормальных, средних шведских семей. Впрочем, говорить о традиционном сюжетосложении применительно к «Любовной истории» вряд ли правомерно — никаких драматически-напряженных коллизий на экране не возникает. Напротив, никто всерьез не препятствует соединению современных шведских Ромео и Джульетты, в финале родители Аники с готовностью принимают приглашение родителей Пера посетить их дачный домик. Казалось бы, все снова «о'кей», все складывается точно по норме. Но почему же тогда в картине так отчетливо ощущение хрупкости, ломкости, ненадежности юного и пылкого чувства? Отчего тревога и тоска не покидают зрителей?

Пер и Аника влюблены друг в друга. Они находятся в том коротком мгновении своей жизни, когда уже перестали быть детьми, но не стали еще взрослыми. Им хорошо и радостно вместе, но они как-то еще не очень ясно представляют себе, что же делать со своей любовью? И как все потечет дальше? Может быть, отсюда и грусть?

Фильм Роя Андерссона, простой и глубокий, естественный, как дыхание, наполнен молодым, острым, терпким желанием счастья и вместе с тем острым предчувствием слома, срыва в обыденность, в банальную и плоскую скуку. Сейчас герои еще столь юны, что почти ничего не могут понять в своей любви. Вот почему камера так чутко фиксирует их взгляды, движения, почти неосознанные порывы, трепетность первых прикосновений, словом, все то, что пока доступно им в постигшем их чувстве. Но как пронзительно страшно становится зрителям, когда Пер и Аника бросаются друг другу в объятия после ссоры и рыдают одиноко и отчаянно, точно уже сейчас сознавая хрупкость, ненадежность своего счастья.

Картина Роя Андерссона строится на тонких и выразительных сопоставлениях мира детей и мира взрослых. Отсюда, думается, и та особая емкость и драматизм самых простых, из каждодневности выхваченных подробностей, какими так богат фильм. На экране возникают два совершенно разных, нигде не соприкасающихся друг с другом внутренних пространства: ведь дети и родители изначально чужды, а часто и враждебны друг другу. Уже лишенные иллюзий дети тем не менее жадно ищут полноты и правды чувства, тогда как их родители давно уже во всем изуверились и разменяли все человеческие чувства на мелкую монету бытовых удобств и преуспеяния. Дети поэтому живут как будто бы сами по себе. От старших у них только быт с его положенным комфортом. Но к себе домой они заходят, как в гостиницу. Дом еще не стал для них средоточием «нажитого» материального достатка, вокруг которого концентрируется первая «общественная ячейка» — семья. А о каких-либо духовных связях с нею у детей не может быть и речи: их просто не существует. Итак, пока незаинтересованные в экономических выгодах своего положения, дети живут своей собственной, отъединенной от взрослых жизнью. И все их личностные проявления реализуются лишь среди равных по возрасту. И живут они не у себя дома, а в специальных молодежных кафе, на футбольном поле, в поездках на мопедах. Они и не ссорятся с родителями: оборвана даже негативная связь — к ним они совершенно равнодушны или чуть снисходительны.

Действительность в этом фильме снова воссоздается в своих будничных приметах, но не дробится — как это было в «Белой стене» — на бытовые подробности: у Роя Андерссона она поэтически обобщена, чуть размыта в видении влюбленных. Привычный мир нам кажется почти призрачным, на самом же деле он цепок, как паутина, в которой рано или поздно суждено запутаться героям. Это мы ощущаем все более определенно по мере движения сюжета. Мир взрослых ведь никогда не вместит в себя ни их безоглядной откровенности, ни бескорыстия, ни полноты их любви. По сути, такая любовь должна бы погибнуть при самом своем возникновении, но время шекспировских трагедий миновало, а мир буржуазного практицизма обмельчал. Теперь любви уготован иной путь — путь ассимиляции в привычных, отстоявшихся формах обывательского быта.

Родители Пера и Аники — представители

так называемого среднего класса. Отец Пера содержит небольшую мастерскую с двумя рабочими, отец Аники — коммивояжер по продаже холодильников. И те и другие мало чем отличаются друг от друга, не зря же они так быстро находят общий язык на дачной вечеринке. Но ее шумное веселье в конце концов оборачивается пугающей бессмыслицей. Немолодые люди в традиционных клоунских шапочках с традиционными салфеточками, похожими на «слюнявчики», с нарисованными на них раками, изо всех сил пытаются веселиться, хотя им не весело, пытаются шутить, но их шутки оборачиваются вульгарными скабрезностями, пытаются откровенничать, но кроме пьяного надрыва, вызванного мелочной ущемленностью, ничего не могут сказать друг другу. А затем пьяный отец Аники, неизвестно чем оскорбленный, удалится в близлежащий лесок и в голубовато-молочном тумане будет там шарахаться от дерева к дереву, вещая, как он тут же провозглашает, «для всего человечества», что человечество ничего не стоит, так как «состоит из массы дерьма». Он будет жаловаться на то, что потратил зря сорок пять лет жизни, и уверять, что его дочь «не будет рабой», потому что станет богатой и ей «не придется ползать перед другими». Обливаясь пьяными слезами, он будет кричать, что «деньги — единственная ценность в этой проклятой жизни», и взывать к Анике, которая пока его не услышит: «Топчи их, Аника, топчи!»

А потом гости заметят «пропажу» собутыльника и кинутся разыскивать его с хмельной решимостью, в нелепой убежденности, что отец Аники покончил с собой. Но, блуждая по лесу, как сомнамбулы, в пелене густого утреннего тумана и что-то истерически вопя друг другу, они вдруг обнаружат, что наш «трагический герой» давно уже принимает бурное участие... в своих собственных поисках. Тогда все на секунду смутятся абсурдностью ситуации и вдруг устанут и обмякнут. И побредут домой. В этот момент их и увидят Пер и Аника, счастливые тем, что всем так долго было не до них и они были предоставлены самим себе.

Итак, пока дети смотрят на своих родителей со стороны, не смешиваясь и не идентифицируясь с ними. Но автор не скрывает своей тревоги: он-то ведь знает, что им уготована та же жизненная тропинка.

«Любовная история», режиссер Рой Андерссон

...Пер и Аника впервые встретились в доме для душевнобольных, точнее, в роскошном больничном саду. Они пришли сюда вместе со своими родителями навестить родственников, тетку Аники и дедушку Пера. Свидание больных и посетителей будет являть собою вполне идиллическую картину: они рассядутся семейными группками, посетители принесут своим больным цветы, беседы их зазвучат для постороннего уха мирно и интимно. Когда же мы прислушаемся к одной из них, то обнаружим, что разговаривать-то посетителям и больным в сущности не о чем. Так что когда кто-то из семьи Пера заботливо сообщит дедушке, что его скоро выпишут домой, он разразится горькими слезами: «Я вовсе не хочу отсюда выписываться, тамошняя жизнь не для меня, она не приспособлена для одиноких... Я думал, что жизнь будет одинаковой для всех... но она не стала такой... нет... не стала...»

Дедушка, кажется, ошибается только в одном: жизнь не стала человечной, внутренне богатой и согретой не только для одиноких стариков — она, в общем, для всех оказалась равно бесплодной и бездуховной.

Чего же удивляться, что Пер и Аника, обреченные навечно жить этой жизнью, как два маленьких беззащитных зверька, напряженно вслушиваются в себя и друг в друга, если не сознавая, то инстиктивно предчувствуя свое бессилие что-либо изменить в предначертанном им будущем...

Если картина Роя Андерссона начиналась сценой в доме для душевнобольных, то картина Яна Хальдофа «Последнее приключение» (1974) заканчивается в стенах сумасшедшего дома и в аллеях раскинувшегося вокруг него парка. (Надо заметить, что больница для душевнобольных — довольно частое место действия в шведских картинах: можно вспомнить «Дурное обращение», «Судью», «Коридор».) На этот раз сюда попадает молодой человек — им мог бы быть тот же Пер, повзрослевший всего лет на десять. Попадает потому, что не сумел приспособиться, адаптироваться, войти на равных в тот мир, порог которого еще только предстояло переступить героям «Любовной истории». Рой Андерссон уповал на молодость своих героев, верил, что она сохранит в них — хоть на время — способность нравственно противостоять царящему вокруг конформизму. То ли потому, что картина Андерссона делалась по горячим следам молодежных выступлений, а картина Хальдофа снималась уже тогда, когда волна бунта схлынула, раскатившись мелкой рябью по гладкой поверхности мелочной буржуазной каждодневности, но только «Последнее приключение» звучит еще более драматично, еще более безысходно. Точно микроб мещанского самодовольства и равнодушия прокрался еще глубже, заразив на этот раз совсем юные побеги.

Джимми Матссон, герой картины «Последнее приключение», попадает в больницу, доведенный до отчаяния своей очаровательной, чарующе легкой и свободной в общении юной ученицей — это могла бы быть и Аника, повзрослевшая всего лишь на два-три года. Но если Джимми, действительно, легко себе представить Пером, повзрослевшим на десять лет, то Хельфрид — полярно противоположна Анике. Хельфрид уже переступила черту взрослого мира. Она, в сущности, даже не переступала ее, а с самого начала естественно и органично вписалась в его немудреные законы.

Свободная, раскованная и, кажется, совершенно независимая Хельфрид на самом деле зависима в главном, основном — она точный сколок принятой обществом системы человеческих взаимоотношений. И хотя она по-своему привязана к Джимми Матссону, ей никогда не понять, почему судьба молодого идеалиста сложилась так трагично, она ведь и вправду не хотела сделать ничего дурного своему учителю. Она просто увлеклась им, только что демобилизованным из армии, и соблазнила. Есть ли тут повод для каких-либо мучительных раздумий? Возник роман, но не навечно же? Хельфрид кокетлива, бездумна и, видимо, уже неспособна к настоящему, глубокому чувству. Ее юность — это юность без отягчающих сомнений и переживаний, уже пресыщенная, уже готовая легко и безответственно пользоваться всеми благами жизни, действительно свободная от какого-либо чувства ответственности в своей бесстрастной эгоистичности.

Психологический «поединок» Джимми и Хельфрид поэтому не мог не кончиться трагически. Джимми был в нем обречен с самого начала. Он ведь точно человек «без кожи», незащищенный, по-вертеровски открытый страданию. А его возлюбленная недоступна для каких бы то ни было сомнений в своем праве на легкое и безответственное счастье. Надо ли винить в этом шестнадцатилетнюю девочку, поскольку она, если в чем-то и виновата, то только в том, что без критики, покорно восприняла предложенный ей взрослыми стиль жизни. И в этом смысле Хельфрид тоже не выродок и не исчадие ада, а нормальный средний подросток, точно такая же, как большинство ее подруг. Не виновата она и в том, что Джимми Матссон оказался совершенно не приспособлен к тем стереотипам отношений, которые были уготованы ему всем окружающим жизненным укладом.

«Последнее приключение», режиссер Ян Хальдоф

Ведь Хельфрид по-своему даже любила Джимми. Но ей, деловито внимательной к своей собственной чувственности, не дано было понять, что любовь накладывает на нее также и определенные обязанности. А вот Джимми любил ее глубоко и трудно, прежде всего для самого себя. Неспособный к легким связям, он пережил свою первую любовь как болезнь, а поняв, что Хельфрид не отвечает его нравственным требованиям, отверг ее. А вместе с нею и все общество, которому она так удачно соответствовала.

Фильм Яна Хальдофа — о беззащитных чудаках, обреченных на одиночество в обществе сытых пошляков и самодовольных конформистов. В отличие от героев «Любовной истории» Джимми Матссон не находит даже иллюзорного контакта — на подлинно человеческом уровне — как со своими сверстниками, так и с теми, кто моложе его и, казалось бы, должны были стоять ближе к идиллическим мечтаниям юности. Таким, как Джимми, рассчитывать не на кого и не на что, недаром единственное, что может предложить своему едва начинающему выздоравливать пациенту врач, это рассчитывать только на самого себя, в самом себе пытаться обрести опору для противостояния чужому и совершенно равнодушному к нему миру. «Ты сам должен найти какие-то другие возможности, а не только протирать очки... Помощи ждать неоткуда!»

Как же все-таки сохранить веру и не оскудеть душою, как сохранить в себе человека среди людей, давно переставших задумываться над этой задачей? Суровая и тревожная картина Яна Хальдофа этим вопросом заканчивается, но даже и не пытается дать на него ответ. Его ведь нет не только у Яна Хальдофа, его нет для таких, как Джимми, и в жизни.

Молодое шведское кино, исследуя драматические ситуации, которыми так богата реальность, ищет им социальное объяснение не всегда. И все же нельзя не заметить, что стремление выйти на этот уровень реалистического проникновения в кризисные явления современности проявляется в фильмах молодых все чаще и все определеннее. Рассказывая о человеческих судьбах, сопоставляя и анализируя характеры, они все более осознанно стре-

мятся соотнести их с теми жизненными условиями, в которых формировались их герои. Пожалуй, наиболее отчетливо это видно по картине Пера Берлюнда «Магический круг» (1970), где уже в эпиграфе говорится: «Я не обвиняю индивидов. Я обвиняю систему, которая научила их лгать». Но и в тех фильмах (в том числе и в рассмотренных выше), где авторы не декларируют мысль о зависимости индивида от породивших его социальных условий открыто, они фактически, на деле все чаще следуют важнейшему принципу реализма — рассматривают человека в его конкретно-исторических, детерминированных общественным устройством связях. Так и в тех картинах, о которых шла речь выше, авторы, по сути, говорили об одном и том же. Они говорили о логике буржуазного конформизма — о тех путях, на которых индивид вынужден в мире частнособственнических отношений приспосабливаться к обществу, о том, как капиталистическое общество «присваивает» и «обрабатывает» индивида применительно к своим целям и экспектациям.

И если бы мы еще раз задались вопросом, так тревожно прозвучавшим в песенке Ливии из фильма Яна Труэлля: «Куда ты плывешь, шведский мальчик?», то, опираясь на увиденное нами в шведском кинематографе, нам пришлось бы с горечью констатировать, что «шведский мальчик» чаще всего плывет по течению. И только упорство, с которым прогрессивные шведские художники не перестают предупреждать о том, как опасно для человека врастание в общество «сплоченного большинства», вносит в их картины тот дух тревоги, поиска, социального динамизма, который и заставляет с интересом вглядываться в тот совсем особый человеческий и социальный опыт, который несет в себе шведская кинематография.

Впрочем, в фильме «Магический круг» мы встречаемся с героем, каких не было ни в одной из картин, рассмотренных в этой статье. Это герой, не пожелавший плыть по течению, смело и резко противопоставивший себя неподвижной скуке обывательски сытого и тусклого мирка.

Действие в картине Пера Берлюнда «Магический круг» происходит в 30-е годы: тогда и разыгрались — на самом деле — события, описанные в сценарии. Однако ситуация, рассмотренная в фильме, кажется симптоматичной и важной именно в контексте современного кинематографа.

В картине Пера Берлюнда мы снова погружаемся в косную, сонную атмосферу маленького провинциального городка. Единственное «крупное» событие, которое ему предстоит пережить за годы и годы, — это посещение короля, проездом и невзначай посетившего этот богом забытый уголок. И вот мэр города — с сознанием своей особой ответственности перед грядущим «историческим событием» — примеряет перед зеркалом медаль и судорожно торопится отрепетировать приветственную речь, владельцы магазинов моют витрины, а железнодорожное начальство решает срочно изменить расписание поездов... Но параллельно всей этой верноподданической суете монтируется кадр, точно позаимствованный из американских гангстерских фильмов: человек в круглых очках сперва ст кого-то бежит, а потом падает под градом насквозь изрешетивших его пуль... Откуда этот кадр? Неужели кто-нибудь решится нарушить тишину сонного местечка грохотом выстрелов?

Но именно с этого кадра картина и берет разбег. И мы с удивлением обнаруживаем, что в центре ее стоит молодой герой — не жертва и не добропорядочный «середняк» вроде тех, кого мы видели у Андерссона или Хальдофа. Перед нами юноша — завоеватель, по-своему переосмысливший идею личного преуспеяния, лежащую в первооснове морали его общества, сумевший довести ее, так сказать, до логического конца.

«Магический круг» — это история восхождения доморощенного наполеончика, мучающегося своими амбициями и честолюбивыми притязаниями. Поначалу может показаться, что Ингмар — милый, скромный, интеллигентный юноша, не выпускающий книжки из руки, не желающий сливаться с убогим и затхлым мещанским окружением. Его отец, мелкий хозяйчик, владелец шляпного магазина, глуп, огра-

ничен, но цепко ведет свое крошечное предприятие. Мать — хлопотливая «курица» с крошечным кругозором. Ингмар же читает философов и теософов, читает книжки, как он сам говорит, толкующие «о превратностях человеческого существования». Он — единственный в этом сонном царстве, где думают лишь о «подножном корме», живет с тревожными и пока еще неясными мыслями «о душе» и ее требованиях. Немудрено, что родители Ингмара, с нескрываемой завистью и подобострастием льнущие к своему племяннику, кузену Ингмара, который уже умудрился стать директором какой-то компании, а теперь заехал «на часок» к родственникам, видимо, только затем, чтобы продемонстрировать — во всем блеске — свое преуспеяние, с огорчением и разочарованием всматриваются в собственного сына. Ведь у племянника и редкий для тех лет собственный автомобиль, и роскошное белоснежное пальто с белоснежной шляпой, какой, уж конечно, не сыщешь в дядином магазинчике... А Ингмар — вот уж действительно чудак, не знающий, на что надо тратить силы и время, собирает своих приятелей, чтобы поведать им о необходимости «поисков собственной жизненной доктрины». Он призывает их, подумать только, печься не о деньгах, а о путях к самоуглублению, о поисках «контактов со своей внутренней сущностью», для чего, видите ли, надо «полностью освободиться от материальных устремлений»...

Ингмара занимают «потусторонние силы» — йоги, теософия, телепаты и медиумы. Но вскоре нам открывается и «посюсторонний смысл» его интересов. Он ищет контакт с таинственным, чтобы с его помощью обрести «магическую власть» над людьми. Ингмару нужен «ключ к успеху». К большому успеху! И когда ночью ему не спится, он жалуется матери, что ему все еще не хватает силы воли, чтобы «совсем отрешиться от земных благ», которые может даровать ему мещанское окружение, и обрести те блага, до которых тому никогда не возвыситься.

«Отрешиться от земных благ»? Да, в том убогом понимании, на которое только и способны окружающие его люди, «лишенные всякой фантазии». Ингмар не из тех, кому достанет похлебки из мещанского корыта, он мыслит глобально и уже сегодня готов отказаться от сытой жизни, чтобы завтра завладеть целым миром. Не кусок пожирнее ему нужен — ему нужна власть над другими людьми, ему нужно повиновение. Вот почему этот чистенький милый мальчик почти не колеблется перед тем, как убить шофера. Раскольников еще пытался оправдать убийство старухи процентщицы «идеей, спасительной для всего человечества». И не верил себе, и не мог обрести согласия с самим собой, так и не сумев «переступить»... Но Раскольников — это сентиментальный ребенок, решившийся поиграть с огнем да чуть не сжегший себя (помните: «я не старуху убил, я себя убил»), по сравнению с чистеньким мальчиком из крошечного шведского городка. Едва ли не положительный герой, надежда рода человеческого рядом с Ингмаром, который просто не знает, что означают все эти идеи, «спасительные для всего человечества»: настолько он поглощен единственной идеей — идеей личного блага, личного восхождения на самую вершину успеха. Для этого он и закаляет себя, как закалял бы меч, беспощадно занесенный над головами близких. Он уже и сейчас готов приняться «за дело», уничтожить любого — для того чтобы воспользоваться его машиной, взять деньги, убрать со своего пути свидетеля.

Так идея «вседозволенности», лишенная на этот раз какого-бы то ни было трагического или романтического ореола, предстает в этом фильме без мистифицирующей «ауры»: тошнотворно убогой, но и пугающей, злобно агрессивной, тем более опасной, что прорастает она не из «одинокого сознания», трагически заблудившегося в поисках способа преодоления мещанского убожества, а на десятилетиями унавоженной, тучной почве банальной буржуазности и безудержных частнособственнических амбиций.

Да, Ингмар вырос среди людей, «лишенных всякого воображения». Зато сам он наделен им с пугающим избытком. Заставляя вспомнить о Петре Верховенском, он будет рассказывать о целой цепи кружков, разбросанных

чуть ли не по всему свету, крошечной частицей которых якобы является и «его организация», будет выдавать себя за полномочного представителя какого-то центра. И тогда выяснится, что среди трусливых, маленьких людишек, совсем-совсем ординарных и, казалось бы, навечно свыкшихся со своими «маленькими радостями», Ингмар быстро найдет опору и благодатную почву для прорастания своих идей. Ему не составит большого труда уговорить их, что мук совести просто не существует, и вот уже, усвоив «революционные идеи» своего предводителя, они сами начнут твердить о том, что только слабые и дураки подчиняются «законам общества, выдуманным для угнетения человеческой личности». «Твари дрожащие», они под влиянием проповедей Ингмара вдруг начинают себя чувствовать приобщившимися к касте «избранных»...

Жалкие филистеры, трусливые мещане, силящиеся вытянуться до уровня, на котором парит их «белокурый властелин мира», — это и смешно, и отвратительно, и страшно. Это не «герои» «Механического апельсина», сладострастно и радостно уничтожающие все, что встает на их пути, находящие развлечение в возможности причинить другому боль, ржущие во всю глотку от собственной наглой неуязвимости... Перед нами ведь всего-навсего «герои» мещанской шведской провинции, и если они решаются на убийство, то из-за угла и трясущимися от страха руками. Да и убивают они только для того, чтобы «загрести денежки» — никакой иной идеи, ни «спасительной», ни «разрушительной», у них нет. Как нет и мук совести. Но есть обычный, вульгарный страх возмездия — страх перед тюрьмой, перед полицией и судом. Вот до какого тривиального убожества опустилась на этот раз великая и страшная «неподвижная идея» Родиона Раскольникова...

●

А теперь вспомним их всех подряд — Улофа из «Здесь твоя жизнь» и Йордис с Даниэлем из «Пригоршни любви», Пера и Анику из «Любовной истории» и Джимми с Хельфрид из «Последнего приключения»; вспомним и пятилетнего бунтаря из фильма «Министр» и незадачливого «завоевателя» Ингмара из «Магического круга»...

И подумаем, какова цена и каковы внутренние параметры той жизни, что проступают за всеми этими судьбами, не случайно, видимо,

«Магический круг», режиссер Пер Берлюнд

вынесенными на экран наиболее чуткими и честными мастерами шведского кино последнего десятилетия.

Случайно ли, что герои всех этих картин в конечном счете оказываются перед одной и той же альтернативой: либо стать послушными сынами своего общества, вобрав в себя его мещанскую узость и своекорыстие интересов, либо превратиться в жертву, которой общество «расплачивается» за поддержание «всеобщего благосостояния». Третьего пути нет, как нет и реальной возможности для борьбы. Возможен только бунт, короткая вспышка несогласия, тонущая в болоте, в которое превратило жизнь «сплоченное большинство» людей, «лишенных фантазии».

Шведские режиссеры иногда жалуются в своих интервью и статьях на то, что у них слишком мало проблем, а те, которые возникают, слишком де локальны и потому не очень достойны того, чтобы стать материалом искусства. Но так ли уж они правы в этом? Не вернее ли было бы сказать, что перед шведским кино стоит во весь рост огромная глобальная проблема, та самая, о которой так или иначе все они и говорят. Проблема индивидуализма, с одной стороны, и нивелировки личности — с другой. Причем и то и другое на поверку оказывается всего лишь разными сторонами одной и той же социальной ситуации, той, что складывается там, где нет истинного общественного бытия, нет идеи, которая могла бы собрать людей вокруг себя, сплотить, объединить их во имя цели, действительно спасительной для всего человечества.

Когда молодые шведские режиссеры с разных сторон идут навстречу жизни, стремясь поглубже и без шор рассмотреть то, что их окружает, то, что составляет их реальность, они всякий раз с тоскою констатируют тупик, в который попадает человек в стране, почему-то именуемой в буржуазных «охранительных» газетах «страной всеобщего благосостояния». Оказывается, в этой стране буржуазного процветания, как дружно констатируют все они, нет «пустячка» — человеческой общности, которая только и способна дать опору и цель существованию каждого отдельного индивида. Не удивительно, что им не остается ничего другого, как только снова и снова демонстрировать то многообразие способов, к какому прибегает индивид, чтобы приспособиться к «системе», нащупать максимально выгодные способы функционирования в ней, хотя бы и потеряв при этом способность воспринимать все то, что происходит рядом. Этот путь — путь конформизма — уготован не только добропорядочным «середнякам», но и тем, в ком поначалу бурлили духовные силы и пела свою тревожную песню совесть. Ведь не только в фильмах, а и в самой жизни, даже в жизни художников, протекают процессы затухания совестливости и способности критики: достаточно вспомнить Бу Видерберга, на наших глазах проделавшего эволюцию от политической борьбы к коммерческим лентам — тем, какие могли бы прийтись по вкусу как раз «людям без фантазии», которых сегодня так яростно ненавидит автор «Охоты на свиней». Кстати, они почти одного поколения — начинали вместе...

Синерама

Греция

«Жизнь, страдания и смерть Александра Панагулиса» — так будет называться фильм, к работе над которым приступил итальянский режиссер Джузеппе Феррара (советским зрителям знаком его фильм о мафии «Камень во рту»). Режиссер встретился в Греции с друзьями и родными Панагулиса, смелого борца против режима «черных полковников», а также ознакомился с еще не известными общественности документами времен военной диктатуры, предоставленными в его распоряжение писателем Василием Василикосом.

«Картина, которую я снимаю, основана на подлинных событиях, — говорит режиссер, — и мы намерены создать максимально точный фильм-биографию, восстанавливая эпизоды, называя имена, приводя факты и доказательства. Однако в своем фильме я хочу не только нарисовать портрет героя, показать черты личности Панагулиса, но и охарактеризовать политическую ситуацию в стране в то время».

Феррара использует для этого материалы кинохроники и телепередач, чтобы как можно правдивее рассказать о таких событиях, как полицейский штурм университета, суд над Панагулисом, его похороны

Наряду с документальными кино- и телекадрами, в картине будут и игровые эпизоды, которые режиссер намерен снять в такой манере, чтобы они органически слились в единое повествование-репортаж. Такой же метод «документальной реконструкции» Феррара уже использовал в фильме «Камень во рту». Картина снимается на студии кинокооператива «Кино 2000» по заказу Итальянского телевидения в двух вариантах (телевизионном и для кинопроката).

А. Сергеева

Куба

Новый документальный фильм Луиса Филипе Бернаса «Мы» посвящен жизни и творчеству выдающегося кубинского поэта Рехино Педроса. Крестьянин, рабочий, зачинатель социальной поэзии на Кубе — таков жизненный путь Рехино Педросы. С раннего детства он сам зарабатывал себе на хлеб и во время работы — в поле, на сафре — слагал стихи. Стихи, а потом книги привели поэта, по его собственным словам, — к Ленину. В его книге «Мы», написанной в 1933 году, впервые в кубинской литературе прозвучал голос угнетенных, была выражена боль и надежда простого народа. Эта книга, появившаяся в один из значительных моментов в истории Кубы, стала свидетельством роста классового самосознания трудящихся.

Режиссер Луис Бернас перенес на пленку многие лучшие страницы этой книги. «Поставленный Бернасом фильм, — сказал после премьеры Рехино Педроса, — кинематографическая поэма, выполненная с большим искусством. Это лирический фильм не о моей личной судьбе, не о перипетиях моей жизни. Режиссер рассказал о нелегкой судьбе всего нашего народа, который страдал от угнетения, он поведал с экрана о жизни победившего народа. Картина эта — своеобразное обращение к людям всего мира. Я всегда считал, что, если режиссер — гражданин, он способен стать поэтом экрана Пример тому — этот фильм, которому отдали так много сил и вдохновения и сценарист, и оператор, и композитор»...

●

В Союзе писателей и художников Кубы организована выставка киноплакатов Рене Аскуя. Самобытность, яркая, живая манера исполнения помогают художнику найти графический образ каждого представляемого им фильма. Выставка привлекла внимание общественности, вызвала отклики в печати.

В своих работах Рене Аскуй использует и фотографии с элементами рисунка, и цветовые символы. На плакатах возникают фрагменты картин, лица героев, части интерьера. Так подсвечник с окровавленными свечами дает четкое представление о фильме Томаса Гутьерреса Алеа «Последний ужин», в котором разоблачается жестокость рабовладельцев на Кубе.

Работы художника всегда строги, даже аскетичны. В них нет ни лишних красок, ни лишних деталей. Рекламируя фильмы, художник делает это с тонким вкусом.

Выставка кубинского киноплаката была проведена также в Мадриде. Испанская печать писала: «Эта выставка, представленная 38 плакатами кубинских художников — Рене Аскуя, Ребойро, Хулио Элоя, Муньоса Бахса, Ньики и других, — свидетельствует о важной работе, которая осуществляется на Кубе в области средств массовой информации. Искусство кубинского киноплаката достигло высокой степени совершенства, работы кубинских художников признаны и по достоинству оценены во всем мире. Это, как и все другие достижения в области культуры, результат победы революции 1959 года».

И. Быкова

США

«Актер должен заслужить право воплощать на сцене или на экране характер», — эти слова принадлежат известному американскому актеру Роберту де Ниро.

«Бобби Дирфилд», режиссер Сидней Поллак (фото из журнала «Синема франсэз», Франция)

«Де Ниро чувствует себя перед камерой как в родной стихии», — говорит Поль Шрейдер, автор сценария фильма «Таксист», в котором де Ниро играл главную роль.

«Наверное, он и сам не знает, как хорош», — говорит Марлон Брандо о де Ниро. Высокого мнения об актере и режиссер Мартин Скорсезе, в картинах которого «Нищие кварталы», «Таксист», «Нью-Йорк, Нью-Йорк» был занят де Ниро. Роберт де Ниро — один из самых популярных сейчас в США актеров кино. За исполнение роли в картине 1976 года «Таксист» он отмечен наградами Национального общества кинокритиков, Кружка нью-йоркских кинокритиков, Общества кинокритиков Лос-Анджелеса, выдвигался на соискание «Оскара» — премии американской киноакадемии.

Один «Оскар» де Ниро уже получил — приз был присужден ему как лучшему исполнителю вспомогательной роли в картине «Крестный отец, часть II», где актер сыграл молодого дона Карлеоне. В фильме де Ниро произносил по-английски лишь несколько слов, остальные его реплики воспроизводились на итальянском, но, как писала американская критика, и «молчание актера было красноречивее самых ярких слов».

Герои де Ниро, как правило, немногословны, но это люди, которым свойственны сильные чувства, глубокие эмоции. Таксист Травис Бикл, типичный «средний» житель огромного города, предоставленный самому себе, забытый обществом, страдающий от одиночества на людных улицах Нью-Йорка. Таков и его несколько идеализированный кинопродюсер в картине «Последний магнат» (1976), поставленной режиссером Элиа Казаном по известному незаконченному роману Скотта Фицджеральда.

Одинок и другой герой де Ниро — итальянский аристократ в картине Бернардо Бертолуччи «1900». А в идущем сейчас на экранах Америки мюзикле «Нью-Йорк, Нью-Йорк» актер играет музыканта, предпочитающего мир музыки окружающему его обществу.

Американские журналисты отмечают, что и в жизни де Ниро немногословен, он избегает давать сенсационных интервью, предпочитая высказываться с экрана. Некоторые критики шутливо сравнивают его в этой связи с Гретой Гарбо, другие — уже серьезно — с Брандо, но все сходятся в одном: де Ниро — не очередная сенсационная голливудская «звезда», он — настоящий актер. Режиссеры Коппола, Скорсезе, де Палма отмечают как отличительную черту актера его скрупулезную «дотошность», желание вникнуть во все тонкости характера своего героя, в деталях выписать его портрет.

●

«Резкий бросок» (1977), последняя работа режиссера Джорджа Роя Хилла, автора таких лент, как «Бутч Кэссиди и Санданс Кид» (1969), «Бойня № 5» (1972), «Афера» (1973), открывал, по мнению американской критики, новую «волну» спортивных лент, готовящихся сейчас к выпуску на экраны. Фильм «Резкий бросок», в котором занят Пол Ньюмен, рассказывает об американских профессиональных хоккеистах.

Известный актер Ал Пачино (исполнитель ролей в фильмах «Крестный отец», «Серпико», «Самый жаркий день») закончил сниматься в ленте «Бобби Дирфилд» режиссера Сиднея Поллака («Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?», «Такими мы были») об известном автогонщике. Об игроках американского футбола Майкл Ритчи ставит фильм «Почти крепкий парень» с участием популярных сегодня в США актеров Берта Рейнольдса и Криса Кристофферсона. Баскетбол — главная тема картины «Распродажа по случаю пожара», снимаемая Аланом Аркиным, и ленты режиссера Ламонта Джонсона «Один к одному».

Находится в работе картина о профессиональных боксерах — «Рассвирепевший бык», которую ставит Мартин Скорсезе... Вышла на экраны лента «Величайший» с участием Мухаммеда Али, чемпиона среди боксеров-профессионалов, и негритянского актера Джеймса Эрла Джонса.

«Спортивные фильмы, — говорит режиссер Майкл Ритчи, — должны стать популярной новинкой киносезона, ибо в них все просто — не как в жизни».

●

Кэрин Блэк называют одной из самых занятых актрис в Голливуде. Дебют ее состоялся в 1966 году. Среди ее работ роли в картинах «Беспечный ездок», «Пять легких пьес», «Жалоба портного», «Великий Гэтсби», «Аэропорт-75», «День

саранчи», «Нэшвилл», «Семейный сюжет» и другие. Выходит на экраны Америки очередной фильм с ее участием — «Козерог-I». А актриса уже работает с режиссером Джимом Макбрайдом над сценарием к картине под названием «Любители кино». Съемки будущей ленты скоро начнутся в Новом Орлеане.

«Моя героиня, — отмечает Кэрин Блэк, — деликатная, тонкая натура. Кончает жизнь самоубийством ее жених. Будущее кажется безрадостным. Единственное, над чем она еще властна, — собственная жизнь...»

Героиня Блэк и другие персонажи ленты, разочарованные в окружающем их мире, пытаются отыскать на экране ответы на мучающие их вопросы, они хотят бежать от суровой действительности «общества потребления», ищут забвения в уютной темноте кинозала, перед экраном, дарящим чудеса, ловко сработанные на голливудских «фабриках грез».

«Это рассказ о личном бунте и его подавлении, — говорит Блэк. — С экрана нам говорят, что плохо и что хорошо, что следует и чего не следует делать Новый фильм, в конечном итоге, о том, как выжить в нашем мире».

●

«Опасный аттракцион» — так называется новый фильм, который вышел на американские экраны сразу в 400 кинотеатрах. В картине заняты Генри Фонда, Джордж Сигал, Тимоти Боттомс, но на афишах их имена не набраны крупным шрифтом. Главный «герой» ленты, по замыслу ее создателей, прежде всего... «сенсараунд»

«Сенсараунд» — это особый вид колебаний, создаваемых специальной аппаратурой. Система эта была разработана, чтобы создать у зрителей в зале кинотеатра иллюзию присутствия В «Опасном аттракционе», кроме обычных шумов, методом «сенсараунд» будет также подано и музыкальное сопровождение. Композитор картины Лало Шифрин написал специально для фильма несколько эффектных музыкальных «сюрпризов».

Студия «Юниверсал», купившая новинку, успешно применила ее при прокате ленты «Землетрясение», «картины-катастрофы», сделавшей огромные сборы. В 1976 году следующая картина, озвученная по системе «сенсараунд», — средний фильм под названием «Мидвей», принес студии 45 миллионов. «Обе ленты, — говорит президент корпорации Эм-Си-Эй, владеющей «Юниверсалом», Сид Шейнберг, — пользовались бо́льшим успехом, чем мы ожидали, и все благодаря «сенсараунд»

Кинопромышленники, однако, осторожно подходят к идее широкого внедрения «сенсараунд». «Юниверсал» пока лишь рассматривает вопрос о разрешении другим студиям пользоваться установками. Известный продюсер Дино де Лаурентис при подготовке к выпуску на экраны ленты «Кинг Конг» справился в «Юниверсале» о цене проката установки, но она оказалась чересчур высокой. Аналогичные запросы поступали также от Стивена Спилберга («Челюсти»), поставившего свою новую картину о «летающих тарелках» под названием «Контакт: ступень третья», Джозефа Левина, поставившего военную ленту «Мост, который далеко отсюда», и Фрэнсиса Форда Копполы, заканчивающего сейчас съемки картины «Апокалипсис сегодня».

«Все эти предложения, однако, серьезно нами не рассматриваются, — говорит Шейнберг, — мы не хотим, чтобы зритель привык к «сенсараунд».

«Юниверсал», по данным специалистов, сейчас в состоянии оснастить специальной аппаратурой 430 кинотеатров в Соединенных Штатах и Канаде.

●

Лилиан Гиш, дебют которой в кино состоялся 65 лет назад, скоро появится на экране в новом фильме Роберта Олтмана «Свадьба» (режиссер ставит его на студии «XX век Фокс»). Первый фильм с участием Гиш — «Невидимый враг» — был сделан Гриффитом в 1912 году.

Ю. Комов

Франция

Луи Дакен — прогрессивный французский кинорежиссер. В 30-е годы он работал ассистентом у таких мастеров экрана, как Дювивье, Ганс, Грилинтон. В своем творчестве Да-

Луи Дакен

кен отстаивает традиции социалистического искусства. Именно поэтому его работы не получили официального признания во Франции. Вот уже тринадцать лет имя Луи Дакена не появлялось на афишах. Однако его жизнь по-прежнему связана с киноискусством. Сегодня 67-летний Дакен — директор высших кинематографических курсов Франции. В интервью, которые мы перепечатываем с сокращениями из французского еженедельника «Ви увриер», режиссер делится своими мыслями о состоянии современного французского кино.

«...Я не могу отделить свою кинематографическую деятельность от политической. Вовсе не случайно на протяжении двадцати пяти лет я был генеральным секретарем профсоюза технических работников. Кино не может быть изолировано от жизни, но в наших условиях оно служит лишь определенной идеологии, идеологии, которую я не приемлю. И это трагично. Если режиссер не хочет идти ни на какие компромиссы со своей совестью, он дол-

жен порвать с существующими во Франции киноорганизациями. Для творческой личности это нередко заканчивается драматично. Работа режиссера должна складываться так, чтобы за одним фильмом непременно следовал другой. Моя же творческая судьба сложилась совсем иначе. Но я пытался отстоять свои убеждения, а в таком случае надо быть готовым к любым последствиям. Дакену не доверяли! Сколько моих сценариев было забраковано продюсерами. Еще бы! Надо было быть сумасшедшим, чтобы в 1951 году предлагать сценарий о студенческом движении. Никто на это не пошел. Был случай, когда написанный мною текст был поставлен на телевидении моим ассистентом Стелло Лоренци. Сценарий хороший, сказали мне, но лучше, если его будет экранизировать не Дакен, а кто-нибудь другой.

Монополизация, которая произошла в кинематографической промышленности за последние годы, очень опасна. Сегодня во Франции четыре человека решают судьбу не только того или иного фильма, но и судьбу всего киноискусства в целом. Кто же эти четверо? Генеральный директор Союза кинематографии, директор фирмы «Гомон» и руководители двух американских фирм «Парамаунт» и «Уорнер бразерс». Если сценарий им не понравится, денег у вас не будет И вам придется снимать картину на свои средства. Именно это происходит в настоящее время со многими молодыми режиссерами. Иногда им удается осуществить свои замыслы. Но можно ли говорить о справедливой конкуренции, когда одни тратят на съемки полтора миллиарда франков, а другие почти ничего...

Во Франции по-прежнему хорошо прокатывается старая традиционная комедия. Считается, что «публике она нравится». Но это неверное суждение. Сегодня зрители восприимчивы и к более глубоким жанрам. Они способны понять фильмы гораздо более высокого уровня, чем те, которые им преподносят. Скандальным является тот факт, что во внимание принимается только рентабельность той или иной картины...

Конечно, то и дело раздаются сетования, что нет настоящих авторов, что если с кинематографией дела обстоят неважно, то в этом виноваты сами киноработники. Так бывает всегда: когда хотят избавиться от собаки, то ее обвиняют в бешенстве...

Телевидение? Мы все согласны с тем, что как средство коммуникации телевидение вне конкуренции. Условия его восприятия во многом отличаются от кино. Но тем не менее наши товарищи, работавшие режиссерами на телевидении, сейчас сплошь и рядом без работы. А как мало стало на телеэкране стоящих передач! Вместо этого демонстрируется нескончаемый поток кинодешевок. Большей частью американских, купленных оптом...

Творческий поиск уже давно не поощряется. А главное, современные продюсеры делают все, чтобы оболванить публику...»

Чехословакия

Среди фильмов на современную тему, созданных в последнее время кинематографистами ЧССР, привлекла к себе внимание чехословацкой критики картина словацкого режиссера Душана Ганака «Розовые мечты», получившая в прошлом году национальную премию кинокритики и главную премию на кинофестивале фильмов о молодежи и для молодежи в Трутнове.

История, рассказанная в фильме, проста. Деревенский почтальон Якуб недавно окончил школу и теперь поездки на велосипеде по окрестным деревням кажутся пареньку чем-то вроде открытия неведомого мира. В одном из таких путешествий Якуб знакомится с Йоланкой, хорошенькой юной цыганкой, жизнерадостной и энергичной. Девушке плохо живется в ее не слишком благополучной семье, она хочет уехать в город и стать портнихой. Якуб понравился Йоланке, она поверила во все фантазии, которыми он расцвечивает свою довольно монотонную жизнь. Юный почтальон с его ярким воображением, жизнерадостным и отзывчивым характером становится для Йоланки воплощением мира, о котором она мечтает. Она восхища-

«Розовые мечты», режиссер Душан Ганак (фото из журнала «Чехословацкое кино», Чехословакия)

ется Якубом, рядом с которым каждый день — словно праздник. И когда умирает ее бабушка, Йоланка уезжает с Якубом в город, где они поселяются в заброшенной квартирке. Но спустя некоторое время Йоланка понимает, что фантазер Якуб может предложить ей только воздушные замки. И тогда Йоланка уходит...

Но в фильме, отмечает критика, нет и намека на трагедию любви, заглушенной обыденностью, предрассудками «взрослых» нечутких людей. В этой любовной истории нет ни капли тоски, может быть, только легкая грусть по уходящей юности. Герои Ганака чисты, поэтичны, полны жажды жизни...

Душан Ганак в кино не новичок. «Розовые мечты» — его третий полнометражный фильм. Картины Ганака о человечности, о противоречии между мечтой и действительностью, идеалом и обыденностью.

«Почтальон Якуб, — говорит о своем фильме режиссер, — кроме писем и телеграмм, приносит людям, окружающим его, радость... мечты сбываются... Наш фильм населен людьми, среди которых хотелось бы жить»...

Картина пронизана любовью к людям. Поэтическая камера Додо Шимончича и музыка Петра Гапки органично подчеркивают лиричность фильма.

Г. Компаниченко

Швейцария

В последние годы в швейцарской кинопромышленности остро ощущается экономический спад. Недовольство кинематографистов по-прежнему вызывает недостаточная государственная помощь. После инфляции возросла стоимость производства фильма, однако государственная дотация на развитие кинематографии осталась прежней. Поэтому многие интересные проекты швейцарских режиссеров остаются на бумаге и объем кинопроизводства за последние годы сократился. Такие ведущие швейцарские режиссеры, как Таннер, Горетта и Суттер, продолжают снимать свои фильмы, обращаясь за субсидиями во Францию.

Критика называет лишь несколько фильмов последнего времени, которые с немалым трудом были сняты в Швейцарии и заслужили внимание зрителей. Недавно вышедший на экран фильм Александра Сейлера «Плоды труда» — результат многолетнего сбора материалов. Это история нескольких поколений швейцарской рабочей семьи начиная с 1900 года. Отец работает на большом металлургическом предприятии, мать ведет хозяйство, у них трое сыновей: студент, служащий и подмастерье. Одновременно показана история рабочего движения в Швейцарии. В фильм также вплетен рассказ об одной буржуазной семье, глава которой — архитектор, а внук — кинематографист. Как отмечает критика, фильм очень насыщен информацией, является своеобразным «уроком истории» и одновременно заставляет зрителей анализировать зависимость различных событий от экономической ситуации. Однако, как отмечает критика, чрезмерное количество информации (фильм идет 2,5 часа) затрудняет восприятие картины.

Три фильма были сделаны благодаря поддержке швейцарского телевидения. «Служанка» Луиса Жента рассказывает о швейцарской деревне. В кинокритике отмечалось, что режиссер не смог избавиться от влияния псевдофольклорных фильмов, создававшихся в 50—60-х годах. В этой же традиционной манере сделан фильм Вильфрида Боллигера «Болотные огни», где также показывается сельская жизнь.

Третий фильм «Немой» Мели — экранизация романа Отто Вальтера. Сезонные рабочие, в основном иностранцы, работают в горах, образуют изолированное общество, у них свои горести и радости. Пришелец Лот — немой, поэтому ему особенно трудно приспособиться к новой среде. Его немота — следствие шока, который он пережил в детстве, когда пьяный отец убил его мать. Прошлое героя возникает в ретроспекциях, оно отражено и в диалогах действующих лиц — его новых товарищей. Швейцарская критика отмечала, что «Немой» — чрезвычайно интересный и удачный фильм молодого режиссера, который располагал весьма ограниченными средствами.

Последний фильм Курта Глоора «Внезапное одиночество Конрада Штайнера» вызвал бурные споры среди кинокритиков. Фильм Глоора в течение многих недель не сходил с экранов Цюриха. «Внезапное одиночество» — это история портного, у которого после смерти жены возникает множество проблем: у него отнимают квартиру, он теряет работу. Жизненные тяготы враждебно настраивают героя по отношению к обществу, современный мир кажется ему «приютом отчаяния и смерти». В итоге он вступает на путь авантюр и приключений.

Режиссер Эрвин Кеньш снял фильм «Хлеб пекаря», рассказывающий о трудностях, с которыми сталкиваются мелкие предприниматели в борьбе с крупными монополиями. Это сатира на мелких лавочников, правда, слишком мягкая.

Другой швейцарский фильм, как и «Хлеб пекаря», финансировавшийся в ФРГ, — «Воспоминание страсти» Мартина Хеннига. Бывший студент — участник майских событий 1968 года возвращается на родину, где встречает старых друзей. Герой с горечью осознает, что дух бунтарства сменили конформистские настроения...

О. Рязанова

Евг. Габрилович,
Юлий Райзман

Странная женщина

«Странная женщина».
Женя — И. Купченко

Миловидная стройная женщина лет тридцати пяти шла по коридору большого шумного учреждения, где, как всегда, было много людей. Она шла, останавливаясь, деловито переговариваясь со встречными, и вошла в дальнюю дверь — в комнату, заставленную по крайней мере десятью столами, за которыми работали сотрудники — писали, отвечали на телефонные звонки, принимали посетителей. Взглянула на стенные часы: было четверть шестого.

Она подошла к своему столу, положила бумаги и окинула строгим взором ожидавших ее двоих посетителей. Представим ее: юрисконсульт крупного учреждения Евгения Михайловна Шевелева.

— Вы все еще здесь, товарищи?— спросила она. — А напрасно.

И, обернувшись к молодой женщине за соседним столом, спросила:

— Валя, мне никто не звонил?

— Никто.

— Евгения Михайловна, дорогая,— заговорил один из посетителей, видать, человек бывалый.— Мы с вами оба юристы и понимаем, что компромисс в данном случае вполне возможен.

— Как раз в данном случае — нет,— сухо откликнулась Евгения Михайловна.— Вы нарушили обязательства, создали для нас серьезные трудности и согласно договору должны платить.

Зазвонил телефон. Евгения Михайловна быстро подняла трубку.

— Слушаю,— сказала она чуть поспешно, словно бы ожидала этого звонка. Но, очевидно, звонили не ей, потому что совсем другим голосом она окликнула:

— Валя, тебя!

Валя подошла к телефону и что-то лениво стала говорить, прикрыв ладонью трубку.

— Евгения Михайловна, мы ведь о чем просим?— заговорил второй посетитель.— Да, наш завод виноват, мы это признаем. Но кто будет платить? Одно государственное учреждение взыщет деньги с другого — вот и вся операция!

— И очень жаль!— возразила Евгения Михайловна.— Платили бы из своего кармана, то работали бы намного лучше. И ответственней!— И, взглянув на часы — они показывали половину шестого,— сказала Вале:— Валя, кончай!

Взяла у нее трубку, повесила на рычаг.

— Ну, это старая песня, Евгения Михайловна!— махнул рукой один из них.— Зачем нам предаваться фантазиям!

Опять зазвонил телефон, Евгения Михайловна подняла трубку.

— Да, слушаю.

И несколько изменилась в лице. И метнула на посетителей какой-то странный и осторожный взгляд.

— Где?— в трубку спросила она.— Хорошо. Нет, не в шесть, мне еще надо в магазин.— Она опять покосилась на стенные часы.— Ну, около этого,— сказала она.

Положила трубку и, чуть смутившись, невольно поправила волосы. К этому разговору прислушивалась за своим рабочим столом весьма эффектная женщина, уже в тех годах, когда косметика заменяет молодость. Ее звали Виктория (или Вика, как называли друзья). Когда Евгения Михайловна завершила свой телефонный монолог, Вика понимающе улыбнулась ей. Та отвела глаза, сделав вид, что не заметила этой улыбки.

— Так вот, товарищи,— сурово сказала она юристам.— Это все, что я могу вам сказать!

...Стенные часы показывали критическое время — без пяти минут шесть. За всеми десятью столами уже начинались сборы. Валя первой проследовала к выходу. Вика подмазала губы и вышла из комнаты, послав Евгении Михайловне в дверях воздушный поцелуй.

Комната опустела. Евгения Михайловна осталась одна. Она тщательно собрала бумаги и аккуратно спрятала их в стол.

Она ехала в автобусе. Сперва автобус был битком набит, нельзя было повернуться, потом людей становилось все меньше и, наконец, совсем мало — это была конечная остановка, и она сошла.

Слева стояло несколько старых домиков, справа шла стройка новых домов, а прямо перед ней сквозил веселый весенний лес.

Высокий коренастый мужчина лет сорока с некрасивым, но приятным лицом — Николай Сергеевич Андрианов — бросился к ней навстречу.

— Что с вами? Куда вы пропали? Я думал, что вы уже не приедете.

Она молча показала ему свою сумку с продуктами.

— А я уже стал беспокоиться,— говорил он, целуя ей руку. — Дайте сюда! — он протянул руку, но Евгения Михайловна отвела сумку за спину:

— Терпеть не могу, когда мужчины с авоськой, — сказала она.

— Куда мы пойдем? — спросил он.

— Погуляем.

Он взял ее под руку, и они пошли по тропинке в лес. Тропинка была сырая, вся в лужах, и надо было перепрыгивать через них. Свет был какой-то фисташковый от молодых листьев. Они шли весело и легко. Она глубоко вдохнула воздух:

— Как хорошо здесь! До чего ж я люблю весну!

— Ага! — шутливо откликнулся он. — Особенно в дождь. Пока я вас ждал, два раза начинался дождь.

— Надо было захватить с собой зонтик, — в тон ему ответила она.

Они вошли в лес.

— У меня такое чувство, — сказал он, — что мы не виделись целую вечность. Я дико соскучился! Рассказывайте, как вы прожили эти дни?

— Обыкновенно. Занималась делами. Хозяйством. Ничего особенного.

— А все-таки?

— Да ничего интересного!

— А мне все интересно! — сказал он.

— Ой, червяк! — вдруг с отвращением воскликнула она. — Смотрите, какой червяк.

По тропинке, пересекая ее, полз дождевой червь. Он передвигался медленно, словно нехотя, казалось, он морщится в этой сырости.

— Обычный земляной червяк,— проговорил Андрианов.

Он взял веточку, зацепил червяка, приподнял.

— Оставьте его, бросьте!— вздрогнула Евгения Михайловна и отступила на шаг.— Никогда не могла понять, зачем природа создает такую мерзость.

— Почему мерзость?— возразил Андрианов. Он еще выше приподнял червя.

Она отступила еще на шаг.

— Ну я прошу вас, бросьте!

— А вы знаете, Женечка,— сказал он, следя за движениями червя,— над чем сейчас бьются лучшие умы человечества?

— Над чем?

— Чтобы воссоздать электронный мозг хотя бы такого вот червяка.

— А зачем это вам нужно?

— Ну, чтобы когда-нибудь создать электронный мозг человека. А потом, возможно, и его чувства.

— И что тогда?

Он снова взял ее под руку, они пошли.

— Тогда? Ну, что тогда? — он говорил весело, полушутя. — Тогда такой робот, так же как мы, грешные, сможет влюбляться, ревновать, нашептывать всякие пошлости. Целоваться, наконец.

— Какой ужас! — воскликнула Женя. — Целоваться с железом! Из чего вы его сделаете? Из железа?

— Может быть, это будет не так уж плохо, — заметил Андрианов. — Ведь человечьи поцелуи вас не больно прельщают.

— Смотря чьи.

— Мои, например.

Она посмотрела на него. И не сразу ответила:

— Я еще не знаю, из чего вы сделаны.

Он остановился и вдруг с силой повернул ее к себе.

— Я люблю вас, — сказал он серьезно и тихо. — Понимаете, Женя, я вас люблю!

Он схватил ее, сжал и стал целовать. Она отстранилась, пыталась выскользнуть, потом припала к нему. И долго они целовались, стоя на этой мокрой весенней тропинке. Потом оборвали объятия. Пошатнувшись, Женя прислонилась к дереву, взялась за голову.

— О, господи, — с отчаянием проговорила она. — Что это за напасть!

Он сказал:

— Так больше невозможно, Женя! Слышите! Сколько можно ходить по лесу. Поедем же, наконец, ко мне!

Женя решительно замотала головой.

— Никуда я к вам не поеду!.. — и, помолчав, сказала: — И умоляю вас, прекратим это сумасшествие. Эти никчемушние встречи.

Они долго стояли молча, глядя друг на друга. Стал накрапывать дождь. Она отвела от него глаза.

— Ну вот, пошел дождь, — сказала она.— Зря вы все-таки не захватили зонтика!

Евгения Михайловна с четырнадцатилетним сыном Володей поспешно шла по стеклянному залу аэровокзала. Спешили они потому, что уже звучал голос, извещавший о приземлении самолета Нью-Йорк — Москва.

Выбежав на балкон, они увидели, как по трапу спускались из самолета пассажиры.

— Вон папа! — сказала Евгения Михайловна сыну. И Володя, увидев отца, закричал:

— Андрей Павлович!

Андрей Павлович Шевелев, сорокалетний, уже полнеющий мужчина, поднял голову на этот призыв. Он шел в небольшой группе внешторговских работников, возвращавшихся из командировки в Америку. И заметив жену и сына, радостно помахал им рукой.

...А через некоторое время он уже обнимал их и целовал.

— Ну, как вы тут? Живы-здоровы?

— Живы-здоровы, — сказал Володя.

Вечером к Шевелевым в их скромную, небольшую квартиру пришли три сослуживца, товарищи Андрея Павловича.

Шел профессиональный разговор внешторговских работников. Мелькали наименования зарубежных городов, названия промышленных корпораций, торговых компаний. В соседней комнате Евгения Михайловна накрывала на стол. Ей помогала ее приятельница Надя, симпатичная, полная, добродушная женщина, жена одного из сослуживцев Андрея Павловича.

— Надюша, достань бумажные салфетки и засунь их в вазочку, — сказала Женя, а сама поспешила на кухню и начала вынимать из холодильника и раскладывать на тарелки закуску.

Любовь Федосеевна, мать Андрея Павловича, женщина энергичная, хлопотала у плиты. Володя сидел на табуретке, грыз сухарики и читал.

— Володя, вынеси мусор, — сказала Женя сыну.

Володя молча посмотрел на мать, потом на бабушку.

— Куда он пойдет на помойку через весь двор! — вступилась та. — Там же ребята, девочки. Я сейчас вынесу!

— Этого еще не хватало! — сказала Женя.

Раздался звонок.

— Володя, открой!

Володя нехотя отложил книгу и пошел открывать. Евгения Михайловна повернулась к свекрови:

— Может, все-таки Володя хоть раз выполнит просьбу матери без ваших возражений?

Любовь Федосеевна поджала губы. Вернулся Володя.

— Кто там? — спросила Женя.

— Степан Кузьмич, — бегло ответил Володя и принялся вновь за книгу. — И с ним какой-то дядечка. С бородой. Он, кажется, у нас был.

— Это какой же Степан Кузьмич, Вовочка? — демонстративно спросила Любовь Федосеевна не Женю, а Володю.

— Да папин сослуживец. Был, кажется, нашим торгпредом в Иране. В Иране или в Ираке, мам?

— Не знаю, — откликнулась Женя, взяла поднос с закусками и отправилась в столовую.

Степан Кузьмич, вновь прибывший гость, веселый толстяк, приветствовал ее, поцеловал в щеку и стал помогать ей и Наде распределять на столе принесенные закуски.

— Надюша, селедочку сюда, — говорил он.— Поближе ко мне.

А в соседней комнате тот, кого Володя назвал дядечкой (это был знакомый нам Николай Сергеевич Андрианов), говорил Андрею Павловичу, мужу Жени.

— Простите меня за вторжение. Уж больно не терпелось узнать, как .. съездили. Как там с нашей аппаратурой?

— Съездили, в общем, удачно — отвечал Андрей Павлович. — А вот с вашей аппаратурой, к сожалению, пока никак.

— Вот тебе раз! — сказал Андрианов. — А мы сидим, ждем.

— Что поделаешь. К сожалению, все оказалось намного сложней.

— Ну, что? — воскликнул, подтрунивая, толстяк Степан Кузьмич. — Все рыдаешь?— он только что пришел из столовой и грыз редиску. — Привезли роскошный контракт с «Фос энд Брейт корпорейшн», а все плачется!

— Да, плачемся! — передразнил Андрей Павлович. — Сколько крови нам стоило, пока вы тут чухались, а мы там сидели и ждали.

— А ты как бы хотел? Чтобы я — что?— сказал, ухмыльнувшись, Степан Кузьмич, и, как всегда, было трудно понять, говорит ли он в шутку или всерьез. — Тут ведь, любимый мой, нужно договор заключить, — он бросил в рот остаток редиски. — Так? А что такое договор? Это бумага. А бумагу, прежде чем дать на подпись, я должен завизировать. Так или нет? Собственную фамилию поставить. Вот так-то! Тут, брат, почухаешься!

Все засмеялись.

На кухне Женя укладывала на блюдо пирог. Сказала сыну:

— Причешись, Володя.

Между тем мужчины перешли в столовую. Андрей Павлович говорил Андрианову:

— Что поделаешь. Вашу аппаратуру в универсаме не купишь. Вам же нужна новейшая, уникальная. А они ведь с охотой торгуют только вчерашним днем.

— Хватит вам о делах! — прервал Степан Кузьмич, намазывая на хлеб горчицу. — Надоело! Ты лучше вот что скажи, — адресовался он к Андрею Павловичу. — Есть там что-нибудь новенькое? Ты хоть в кино там ходил?

— Ходил. Ничего нового. Все то же. Ложатся в постель, и происходит все, что положено.

— И героиня, разумеется, в чем мать родила? — спросил толстяк.

— И герой тоже.

— Безобразие! — комично сказал толстяк, выпил рюмку и закусил хлебом с горчицей.

— А между прочим, там в этом смысле, действительно, творится черт-те что! — заметил один из гостей. — Кино, витрины, рекламы, журналы полны голых женщин.

— Ужас! — отозвался толстяк Кузьмич и сделал страшные глаза. — Кошмар!

— Вы напрасно смеетесь, Степан Кузьмич,— сказал тот же гость. — Там это стало индустрией.

— Простите, — внезапно вступил в разговор Андрианов, с улыбкой обращаясь к гостю. — А вы давно не бывали в наших музеях? В Эрмитаже, например?

— Бог с вами! Он даже не знает, где это,— ответил за гостя Кузьмич.

Опять засмеялись. Вошла Женя с пирогом на большом блюде и удивленно остановилась, увидев Андрианова: его приход был для нее неожиданностью. Но он не заметил ее, стоял к ней спиной. И продолжал:

— Ведь во все времена художники писали обнаженное женское тело. И оно всегда считалось прекрасным. С позиций эстетики.

— А я не больно верю в эту вашу мужскую эстетику, — раздался вдруг голос Жени.

Все обернулись на этот голос. Повернулся и Андрианов и только тут увидел Женю.

— Здравствуйте, Евгения Михайловна, — смущенно сказал он. — Вы не согласны со мной?

— Конечно, нет! — ответила Женя и поставила пирог на стол. — Ведь вас, мужчин, привлекает не обнаженная женщина, а раздетая женщина. Это большая разница.

— Ну, если бы это нас вовсе не привлекало, — возразил Андрианов, — это было бы, вероятно, очень обидно для женщины.

— Мы просто пропали бы, — насмешливо парировала Женя. — Правда, Надя?

— Ладно, Женя! Чего ты к нему привязалась? — добродушно сказал Андрей Павлович. — Садитесь, товарищи. Кузьмич, довольно есть стоя.

Все с шумом расселись.

— Мамаша, садитесь сюда со мной, — сказал Андрей Павлович Любови Федосеевне. И она села с достоинством рядом с сыном.

— Женя, а где Володька? — спросил он.

— Здесь где-то, — сказала Женя и направилась на кухню.

— Я его покормила и отпустила во двор, — остановила ее Любовь Федосеевна. — Нечего ему тут со взрослыми.

Женя вернулась к столу, посмотрела на всех и развела руками.

Андрей Павлович поднял рюмку.

— Я хочу выпить, друзья мои, за то чувство радости, которое каждый из нас испытывает, когда возвращается домой.

Чокнулись. Андрианов поднял рюмку и взглянул на Женю, как бы адресуясь к ней.

— Надя, а ты что же? — спросил Кузьмич.

— Я бы хотела портвейна, — отозвалась Надя. Андрианов сидел рядом с ней.

— Товарищ Андрианов, плохо ухаживаете за дамой, — сказал Кузьмич, адресуясь к нему. — И не огорчайтесь вы! — добавил он. — Купим вам вашу аппаратуру. Раз есть решение — купим. Скоро поедет Андрей во Францию, там и купит.

— Да, да!.. Поедет и купит, — вздохнул Андрей Павлович. — Пожить бы немного дома, с семьей.

— А ты забирай с собой Женю, — отозвался Кузьмич. — Женя, ты ведь не была за границей?

— Нет.

— Вот и поезжай с ним, посмотришь Берлин, Париж.

Андрей Павлович усмехнулся.

— Да, да... не так-то это просто.

И снова Женя мельком взглянула на Андрианова. И снова глаза их на миг встретились и разошлись.

— А ты потрудись, похлопочи, — сказал Кузьмич. — Ты, Женя, не отпускай его одного — продолжал Кузьмич. — А то ведь знаешь как? Заведет он себе там какую-нибудь француженку. Слыхала, они там, оказывается, нашином ходят!

...Николай Сергеевич Андрианов уходил раньше всех — в передней, где его провожала Евгения Михайловна, еще висели пальто гостей.

— Вероятно, я не должен был приходить?— сказал Андрианов. Он был смущен.

Женя пожала плечами.

— Но я не мог удержаться. Я хотел вас увидеть.

Женя стояла молча. Глаза ее вдруг наполнились слезами.

— Когда мы теперь встретимся? — спросил он.

Женя слабо снова пожала плечами.

...Когда она вернулась в столовую, то услышала разговор, очевидно, касавшийся Андрианова.

— Мужик он, конечно, толковый, — говорил Андрей Павлович. — И первоклассный электронщик. Это факт.

— Черт его знает! — услышала Женя чью-то реплику, собирая посуду. — Я ведь его давно знаю. А спросите меня — какой он. Не скажу. Никогда толком не поймешь, что у него там вертится в голове.

— А, по-моему, он очень милый, — откликнулась Надя. — И содержательный.

— Ну, уж и милый! — возразил ее муж. — Что угодно, но только не милый.

— А по-твоему, Женя? — спросил Кузьмич.

— По-моему?.. Не знаю, — она помолчала. — По-моему не очень-то прилично выносить человека ногами вперед, как только за ним захлопнулась дверь. Так мне кажется.

Воцарилось молчание. Возникла даже некоторая неловкость, вызванная неожиданной резкостью ее тона.

— А тебе не кажется, — строго сказал Андрей Павлович, — что не совсем прилично поучать взрослых людей тому, что им говорить. Особенно, если это твои гости.

Женя молча взяла поднос с посудой.

...Рука с ключом открыла входную дверь. Это рука Андрианова. Он и Евгения Михайловна вошли в его небольшую квартиру.

— Дайте ваше пальто,— сказал он.

Но, не снимая пальто, не выпуская из рук зонтика, Женя прошла в открытую дверь.

Это была не очень уютная, не очень при-

бранная комната, как это обычно бывает у неженатых мужчин.

— Сейчас я вас напою кофе!— сказал Андрианов и быстро прошел на кухню. Женя чуть растерянно постояла, потом села на стул и застыла в неподвижности. Здесь была разношерстная стандартная мебель: платяной шкаф, кресло, радио, телевизор, широкий диван-кровать. На диване, довольно нелепо для этой комнаты, лежала огромная плюшевая собака с печальными, смешными ушами.

Андрианов на кухне с большой ловкостью приготавливал кофе.

— Несу! Сейчас несу!— крикнул он.

Женя сидела на своем стуле, мысли ее были далеко.

Вошел Андрианов с двумя чашечками кофе в руках. Женя не повернула головы. Андрианов поставил чашки на столик и опустился перед ней на колени.

— Женечка, где вы?

— Я здесь,— тихо откликнулась она.

Он, долго смотрел на нее. Негромко спросил:

— Вы любите меня, Женя?

Женя ответила не сразу.

— А вы?

— Я очень!

— И я,— совсем тихо сказала она.— Очень!

Он схватил ее руки, притянул ее к себе, ей мешал зонтик.

— Возьмите же у меня зонтик!

Он взял из ее рук зонтик, бросил его в кресло. Потом в кресло полетело Женино пальто, перчатки. И, наконец, ушастая плюшевая собака.

В учреждении был обеденный перерыв. Женя и Вика стояли у зеркала в туалете. Женя мыла руки, Вика приводила в порядок прическу.

— Да тут двух мнений быть не может!— горячо говорила Вика. — Конечно, ехать!

— Не знаю, — сказала Женя. — Не хочу я ехать. Ну, не могу.

— Ты меня извини,— взмахнула расческой Вика.— Это просто-напросто идиотство!

Смеясь и щебеча, ввалилась гурьба молодых сотрудниц и проследовала в глубину. Подруги примолкли.

...И разговор продолжался уже в учрежденческом буфете, в очереди. Вика что-то доказывала по-прежнему горячо, но уже не так громко.

— В кои-то веки он берет тебя с собой — чего тут раздумывать!..

— Ну, что ты говоришь?— возразила Женя.— Ты же все знаешь!

— Ну и что? И прекрасно!— говорила Вика.— Это даже придаст остроту!

Подходил какой-то представительный немолодой человек в золотых очках, и Вика окликнула его:

— Иван Капитонович! Идите сюда, я вам заняла очередь.

Иван Капитонович подошел.

— Я вас приветствую,— сказал он.

— Иван Капитонович,— по привычке игриво сказала Вика.— Дадите Женечке двухнедельный отпуск?

— А по какому такому случаю, позвольте узнать?— осторожно спросил он.

— Муж едет за границу. И берет с собой.

— Далеко?

— Сперва в ГДР, потом во Францию.

— Ну, что же,— ответил Иван Капитонович,— там есть на что посмотреть... Только без сохранения содержания,— строго добавил он.

— Естественно,— согласилась Вика.

Иван Капитонович помолчал.

— В Париж и я бы, пожалуй, съездил,— каменным голосом сказал он.

— А вот она, представьте, не хочет.

Женя стояла молча, ей был неприятен этот разговор.

— Вольному воля,— без всякого интереса сказал Иван Капитонович и направился к стойке.

— Может быть, ты не будешь всех посвящать в мои дела?— недовольно сказала Женя.

Вика махнула рукой.

— Эх, дурочка, ты дурочка!

— Хватит, Вика!— сказала сердито Женя и пошла к выходу из буфета.

Когда Андрей Павлович с Женей и с двумя коллегами по работе вышли после паспортного контроля в зал берлинского аэропорта Шенефельд, их встретили работник торгпредства и немецкий товарищ. Дружеские рукопожатия. Андрей Павлович представил Женю:

— Евгения Михайловна, моя жена.

— Очень приятно.

...Они разместились в двух машинах и двинулись по автостраде в Берлин.

— Вы уже бывали в Берлине?— спросил Евгению Михайловну немецкий товарищ.

— Нет, в первый раз.

— О, вы получите удовольствие! Сейчас здесь становится очень красиво. Хотите проехать немного по городу?

— О, конечно!

И замелькали берлинские улицы, площади, парки.

Женя с живым интересом смотрела, поворачивая голову то вправо, то влево.

А потом, пока мужчины сидели за столом в гостиничном номере и обсуждали программу работы и пребывания делегации в Берлине, Женя с любопытством осматривала этот двухкомнатный номер, заглядывая в ванную, открывая шкафы. Иногда прислушивалась к разговору мужчин.

— Значит, так,— говорил работник торгпредства.— Завтра с утра вам надо побывать в торгпредстве. Потом у вас будет встреча в здешнем Министерстве внешней торговли.

Женя подошла к окну, отодвинула занавеску. Далеко внизу бежали машины, спешили куда-то люди.

Между тем мужчины продолжали беседу.

— В среду с утра продолжатся переговоры,— говорил торгпредовец.— А в конце недели кто-то из вас должен выехать в Лейпциг.

— В Лейпциг поедем мы,— сказал один из делегации.— А Андрей Павлович продолжит переговоры здесь.

— Хорошо,— сказал торгпредовец.

— Ну что ж, в общем нормально,— согласился Андрей Павлович.

— А вашу супругу,— добавил немецкий товарищ,— мы познакомим с моей женой. Она ей покажет Берлин, свозит в Потсдам, покатаются по озерам.

...И вот замелькали перед нами отдельные моменты пребывания нашей торговой делегации в Берлине. То мы видим наших работников в сопровождении немецких товарищей во дворе одного из крупнейших заводов ГДР, то в цехе этого завода. Потом мы видим Андрея Павловича уже одного в кабинете на переговорах, затем за деловым завтраком в небольшом ресторане.

Видим и Женю — на берлинских улицах и в музеях.

Стоял мягкий летний вечер, когда автомобиль остановился у подъезда гостиницы и Андрей Павлович вышел из машины.

Он попрощался с сопровождавшими его немецкими товарищами.

— До завтра.

— Увидимся в аэропорте.

Он быстро прошел через шумный вестибюль, поднялся на лифте, вошел в свой номер.

— Женя!— окликнул он.— Ты здесь?

— Здесь, — отозвалась она.

Андрей Павлович, смеющийся, оживленный, немного навеселе, открыл бар с бутылками и стаканами.

— Хочешь винца? — спросил он.

— Налей.

Он налил вино в два высоких стакана и вручил один из них Жене. Поднес к губам свой стакан.

— Может быть, тебе хватит?— сказала она.

Он засмеялся, выпил залпом вино, приблизился к ней, запрокинул ее голову, хотел поцеловать. Она не далась. Он погладил ее по голове.

— Ну, как тебе тут?— спросил он.— Возили тебя куда-нибудь?

Он говорил оживленно, у него было то чувство легкости, которое приходит в итоге удачно складывающихся дел и хорошо проведенного вечера. И он бы мог говорить и говорить.

— Знаешь что, Андрей?— вдруг перебила его Женя и замолчала.

— Что?

Она молчала.

— Что, Женек?— ласково переспросил Андрей Павлович.

— Я, вероятно, завтра уеду,— сказала она.

Он ошеломленно взглянул на нее.

— Куда?

— Домой, в Москву.

— Да ты что? А во Францию?

— Я вообще уйду от тебя,— очень тихо сказала Женя, опять помолчав.— Совсем. Прости, но мы не должны больше жить вместе.

Это было так неожиданно, что он обалдело стоял, ничего не понимая.

— Ты что — пьяна?— проговорил он.— Или сошла с ума. О чем ты говоришь?

— Понимаешь, Андрей... Я не хочу тебя обманывать. Я тебя уже не люблю. И ведь ты тоже меня уже не любишь... Я понимаю, что, может, я тебе еще нужна, что ты привык ко мне, но ты меня уже не любишь,— повторила она.

— Я тебя не люблю?— озадаченно спросил он.— Откуда ты это взяла? Как ты можешь так говорить? В чем ты можешь меня упрекнуть?

— Ни в чем... Или в очень многом.

— Например?

— Мы с тобой уже давно существуем,— она мучительно подыскивала слова.— Ну как бы на разных параллелях,— сказала она.— Понимаешь?

— Не понимаю!

— Ну мы живем вместе, ходим в гости, обедаем вместе, даже спим вместе, но мы уже не любим друг друга. Понимаешь? Ты же меня просто перестал замечать.

— Вздор это! Вздор!

— Не кричи!— остановила она.— Нет, не вздор. Я для тебя стала чем-то вроде предмета домашнего обихода. Как веник, как стенной шкаф. Это оскорбительно для женщины. Пойми. И, пожалуйста, прекратим этот разговор.

— Не понимаю, чего тебе нужно,— сердито воскликнул он.— Мы живем обычной нормальной жизнью, как живут тысячи людей. Мы же с тобой, слава господи, не молодожены. Ведь уже множество лет, как женаты. И вдруг — на тебе! Как ты это объяснишь людям?

— А я никому ничего не обязана объяснять.

— Ну, ладно тебе, Женек! Ну не смеши!— он вдруг подсел к ней. И примирительно сказал: — Не знаю, может быть, в чем-то ты и права. Но ведь в общем все это пустяки. Все это легко скорректировать, — он взял ее руку.

— Нет,— отвела она свою руку.— Скорректировать это уже нельзя. Теперь уже поздно.

— Почему поздно?

— Потому что...

Она замолчала и некоторое время сидела с закрытыми глазами.

— Почему? Ну, почему?— заторопил он.

Она открыла глаза.

— Потому,— негромко сказала она,— что я полюбила другого.

Это произвело на него впечатление удара молнии.

— Ах, вот оно в чем дело-то!— ошарашенно проговорил он.— Вот откуда вся эта философия! Она, видишь ли, полюбила другого! Ты что — в своем уме?! Что значит — другого?

Он забегал по комнате.

— У тебя же семья! Сын!— яростно сказал он.— Взрослый сын!

— Нет! Нет у меня семьи,— выкрикнула она.— Единственно, что у меня есть,— это Володя. Но и он уходит из моих рук. Это твоя драгоценная мамаша отнимает его у меня,— с гневом и болью выкрикнула она.

Он снова неистово забегал по комнате.

— Да, уж можешь быть уверена. Что-что, а сына тебе не видать, как своих ушей.

— Нет, уж сына я вам не отдам!

— Говори, с кем ты спуталась!— снова выкрикнул он.— Кто он?

— И этого я тебе не скажу.

— Тогда я тебе скажу, кто ты!— не помня себя, выговорил он.— Сказать тебе, кто ты?

— Андрей!

— Ты — дрянь!

Она встала.

— Андрей!

— Самая обыкновенная дрянь!

Она отстранила его, схватила пальто и выскочила из номера.

...Она быстро шла по вечернему Берлину...

...Спустилась ночь, она все шла и шла... Остановилась под мостом надземной дороги. Над ней прогрохотал поезд и уплыл, грохоча.

И снова она шла по ночному Берлину. Шла и шла, не разбирая дороги...

Московский рабочий день был в самом разгаре. Андрианов в одной из лабораторий своего института сидел, окруженный сотрудниками, над каким-то аппаратом, когда дверь полуоткрылась и секретарша окликнула его.

— Николай Сергеевич, по городскому. С аэропорта.

Андрианов сердито пожал плечами, как человек, которого оторвали от дела, и встал.

...У себя в кабинете он взял телефонную трубку.

— Да, он! — сказал он. — Евгения Михайловна? — в изумлении спросил он. — Женя? Откуда вы? Как из Москвы? — ошеломленно повторил Андрианов. — С ума сойти!.. Когда вы прилетели? Что случилсь?.. Нет, конечно, я рад, — ответил он, видимо, на какое-то ее замечание. — Но я ошарашен. Я могу вас увидеть?.. Ко мне? Ну, конечно! — радостно сказал Андрианов. — Вы ведь на Шереметьевском, я сейчас за вами приеду!

Он положил трубку, стремительно надел пиджак и ринулся к двери, сказав:

— Я уезжаю.

— Надолго?

— Не знаю. Буду звонить.

У себя на квартире он схватил ее, закружил, радостный и счастливый, и стал целовать ее лицо, губы, руки, и она, тоже счастливая, радостная, смеялась и возвращала ему поцелуи.

А вечером, когда миновал пламень встречи, она лежала на тахте, а он сидел у ее ног. Казалось, она спит. Он потянулся за папиросами, тихонько чиркнул спичками, боясь ее разбудить. Она сказала:

— Я не сплю.

Он взял ее руку в свои. Поцеловал.

— Женечка, все-таки скажи мне правду. Что произошло?

— Но это же правда. Просто мне очень захотелось к тебе. Что тут странного?

— Но погоди, Женек, я серьезно.

— И я серьезно.

Он помолчал.

— Ну, хорошо. А Франция? Знаешь, наши дамы тебя не поймут!

— Возможно, наши дамы и не поймут, а женщины поймут... Я ведь очень люблю тебя.

Она потянулась к нему и прижалась к его груди.

— Наверно, я не должна тебе это говорить. Но я плохой дипломат, — сказала она. — Ну, в общем, вот что. Четыре дня мы можем быть вместе, не расставаясь.

Он застыл в радостном изумлении.

— Нет, правда? И ты не должна ехать домой?

— Нет.

— И на работу?

— Я в отпуске.

— Слушай, — воскликнул он. — Так это же восхитительно! Это же великий праздник!... Выпьем по этому поводу шампанское. У меня есть шампанское!

Он вскочил с тахты. И пошел на кухню. Она крикнула ему вслед:

— А колбаса у тебя есть?

Он появился в дверях растерянный, с бутылкой шампанского.

— Бог мой! Ты голодненькая. Бедняжка моя! Сейчас что-нибудь придумаем.

И вновь поспешил на кухню. Женя встала. Андрианов крикнул из кухни:

— Колбасы нет. Но есть корейка и сыр. Будешь есть корейку?

— И сыр тоже! — весело отозвалась она.

Зазвонил телефон.

— Телефон! — крикнула Женя на кухню.

— Сломай его к черту! — последовал ответ.

Она вытянула телефонный штепсель из розетки и потом, по очереди, все другие штепсели: от радио, от телевизора. Вышла в прихожую и остановилась перед полуоткрытой дверью какой-то комнаты, которую она не заметила, когда здесь была в первый раз.

— А здесь у тебя что? — она вошла в эту комнату.

Он метнулся из кухни.

— Умоляю тебя, только ничего не трогай.

Она стояла посреди этой комнаты, оглядывая ее. Здесь царствовал неслыханный беспорядок. Всюду — на столе, стульях, на подоконнике — лежали бумаги, книги, придавленные пепельницами, пресс-папье, даже кусками мыла.

— И все это твоя электроника? — оживленно спросила Женя.

— Нет, не только.

— Хобби?

Он поморщился, как от зубной боли.

— Терпеть не могу этого слова! Хобби — это занятие для бездельников. Наука не может быть хобби.

— А что же это?

— Потом объясню. Ты же голодная, — возразил он. И тут же заговорил все более и более увлеченно, размахивая куском корейки, которую держал в руке.

— Понимаешь, какая штука. Сейчас, на стыке различных наук, вырисовывается какой-то совершенно особый мир. Мы еще не можем его ощутить, не воспринимаем чувствами, даже разумом, но математически он уже существует. Вот такие пироги!.. Понятно или ничевошеньки?

— Ничевошеньки! — сказала она, и оба засмеялись.

— Тогда пошли есть корейку, — сказал он.

Уходя, Женя мазнула пальцем по столу. На пальце осталась пыль.

— Века! — сказала она.

На кухне он налил шампанское в два стакана и высоко поднял свой.

— За что мы выпьем? Я хочу выпить за тебя.

— Но почему только за меня? Давай за что-нибудь общее.

— Ну, за что? Ну, за наше счастье.

— Давай! — сказала она. — Но за это всегда и все пьют. Придумай что-нибудь, за что еще никто не пил.

Он притворно задумался, а потом, дурачась, сказал:

— Тогда выпьем за то, чтобы наше чувство было необъятно, как море, и сокрушительно, как тайфун.

— Ну, это уже пошел грузинский тост, — возразила она, смеясь.

Он снова подумал, поднял вверх палец:

— Тогда давай с тобой выпьем за то, что в жизни неповторимо, сколько бы раз это ни повторялось. Вот так!

— Красиво! — сказала она. — А что это?

— Эх, ты! — сказал он с шутливой укоризной. — Это же любовь.

Выпили, начали с аппетитом есть.

Вдруг она подняла на него глаза. Молча некоторое время смотрела на него, потом спросила:

— Скажи...

И снова замолчала.

— Что сказать? — ласково спросил он.

— Ничего...

— А все-таки?

Она опять помолчала.

— Скажи, а тебя не смущает то обстоятельство, что у меня есть муж?

Он пожал плечами и, подумав, ответил:

— Если тебя это не смущает, почему это должно смущать меня?

— Да, конечно, ты прав, — сказала она.

Из стенных часов выскочила кукушка, прокуковала и скрылась.

— Какая старинная прелесть! — сказала Женя. — Наш первый день уже почти кончился, — проговорила она.

— Но три дня еще впереди! — возразил он.

Она помолчала.

— Да, еще целых три дня,— сказала она.

— Ура, — сказал он.

Утром Женя убирала запретную комнату Андрианова. Стараясь ничего не изменить в том беспорядке, в котором лежали книги, вещи, бумаги, она протирала их влажной тряпкой. Раздался звонок. Женя пошла открывать. В дверях стояла девушка лет шестнадцати, некрасивая, в очках.

— Простите, вы к кому? — спросила Женя.

— К Андрианову.

— Его нет дома.

— Это не важно, — проронила небрежно девушка. — Мне нужно взять книгу.

И, отстранив Женю, прошла в кабинет.

— Вы знаете, — заметила Женя, — он запрещает здесь что-либо трогать.

— Я знаю. Не беспокойтесь.

Она подошла к книжным полкам, взяла книгу.

— А вы, собственно, кто такая? — растерянно пробормотала Женя.

— Я его дочь, — ответила девушка. — А вы кто такая?

— Я? — Женя замялась. — Я его приятельница.

— Ага! — заметила дочь и пошла к выходной двери. — Хотите, я вам дам один совет?

— Ну, ну, — не без иронии откликнулась Женя, наблюдая за этой девчонкой.

— Не слишком доверяйте мужчинам!

Женя рассмеялась.

— Почему вы пришли к такому мрачному заключению? Откуда у вас такой опыт?

— Для этого не нужен опыт, — ответила девочка. — Надо быть просто наблюдательной. До свидания!

Андрианов ехал на такси по городу. Подъехав к своему подъезду, он взбежал по лестнице, ворвался в квартиру и с хода крикнул:

— Женя, ты тут?

— Тут.

— Собирайся.

— Куда?

— Куда-нибудь за город. Пообедаем. В городе дикая духота! Скорей! Такси ждет!

Женя стала переодеваться. Спросила:

— Ты знаешь, кто здесь был?

— Кто?

— Твоя дочь.

— Да? — радостно отозвался Андрианов. — Лелька! Чего она приходила?

— Взяла какую-то книгу.

Андрианов махнул рукой.

— Обычное дело! Она часто здесь появляется. Смешная девица. Поехали!

— Между прочим, ты знаешь, что она мне сказала?

— Что?

— Чтобы я не очень доверяла мужчинам.

Андрианов расхохотался.

— Это великолепно. Это на нее похоже.

Они сели в такси, и Андрианов спросил у шофера:

— Скажите, товарищ, где можно за городом пообедать?

Шофер обернулся и окинул Женю быстрым, но метким взором.

— Если с женой, то в Архангельском, — сказал он. — А если с барышней, то в Петушках.

— Тогда гони в Петушки! — сказала Женя, смеясь.

Замелькали площади, улицы и дома Москвы. Женя пододвинулась к Андрианову, нежно взяла его руку.

— Как тебе удалось освободиться? — она была радостна, оживлена.

— Удрал! — сказал Андрианов. — В таких делах — главное ничего ни у кого не спрашивать.

— Это точно, — отозвался шофер.

Перед рестораном в Петушках, куда они приехали, стояли толпы туристических автобусов, и все залы были забиты туристами. Виднелись длинные столы, за которыми сидели люди из различных стран, всех цветов кожи. Было шумно и весело, мелькали клетчатые брюки, шорты, рубашки самых невероятных расцветок. Евгения Михайловна и Андрианов стояли среди этих столов, не зная, куда примоститься. Подошел пожилой метрдотель, спросил:

— Вы с какой-нибудь делегацией?

— Нет, — откликнулся Андрианов. — Мы дикари. Нам бы чего-нибудь перекусить.

— Вас двое?

— Двое.

— Идемте, я вас к кому-нибудь подсажу. Там вон, кажется, шведы. Могу к ним. А хотите, вон, к Африке.

— Давайте в Африку, — сказал Андрианов. — А, Женя?

Метр подвел их к длинному столу, где сидели туристы из Африки: негры и негритянки, тоже одетые очень пестро, по-туристски, некоторые в национальных костюмах.

— Вы позволите? — спросил Андрианов по-английски. И так как все, не понимая, недоуменно смотрели на него, переспросил:

— Ду ю спик инглишь?

Зазвучали голоса:

— Но, но... Френч, франсэ...

— С франсэ похуже, — Андрианов комично развел руками, — Женя, а как у тебя с франсэ?

— Да тоже не больно... Ну парлон франсэ мове, — сказала Женя, смеясь.

И все вокруг засмеялись.

Официант пододвинул Жене и Андрианову стулья в конце стола. Они хотели было уже пристроиться, но мужчины встали, предлагая Жене место в середине стола. Женя, растерянно озираясь на Андрианова, прошла к этому месту. Мужчины усадили ее и с шутливой победоносностью взглянули на Андрианова.

— Э, нет! — Андрианов возвел руки к потолку. — Нон, нон, так не пойдет! Перметэ!

И, взяв свой стул, он пронес его над головами и втиснулся между двумя хорошенькими негритянками, как раз напротив Жени.

— Нигерия? Замбия? — спросил он их.

— Нон, нон... Дагомея.

— Парфэ! — отозвался Андрианов. — Если еще точно знать, где это! Женя, ты знаешь, где Дагомея?

— В Западной Африке.

— Смотрите, эта женщина все знает! — и, оглядев стол, где уже почти заканчивалась трапеза, Андрианов обратился к официанту: — Мон дьё! Чем вы их поите? Боржомом?!

— Согласно программе, — ответил официант.

— Вот что, друг, — сказал Андрианов официанту. — Принеси-ка нам коньячку. Бутылки, — он оглядел стол, — три. Для знакомства.

Официант ушел. Андрианов представил обществу Женю:

— Мадам Женя́... Месье Никола́, — добавил он, представляя себя.

Всеобщее оживление, все стали тянуться пожимать им руки, называя свои имена:

— Жорж... Франсуа... Ивонна... Жанетта... Андрэ...

Официант принес коньяк, рюмки. Андрианов стал разливать.

— Ну, мадам Женя, — сказал он. — Давайка тост. По возможности, на французском.

Евгения Михайловна откликнулась хохоча:

— Я не знаю, как по-французски «дружба»... А, нет, знаю — «амитье». Пур амитье! — провозгласила она.

Все чокнулись.

Высокий негр встал и начал что-то говорить, видимо, в адрес Жени и Андрианова. Когда он закончил, все зааплодировали, обернувшись к ним. Женя спросила Андрианова:

— Ты чего-нибудь понял?

— Ни одного знакомого слова!

Тем временем за столом уже выпили, стало еще веселей и шумней. Уже надо было перекрикивать разнобойный хор голосов.

Андрианов обратился к одной из своих соседок:

— Немножко еще коньяку, мадемуазель? Пардон, мадемуазель или мадам?

— Уй, уй, мадам! — отозвалась та.

— Э вотр муж? — спросил Андрианов. — Где он? Женя, как по-французски «муж»?

— Мари́, — откликнулась Женя, занятая оживленным разговором с соседом.

— Ваш мари́, — Андрианов вопросительно обвел пальцем всех мужчин за столом.

Она показала: — Ле вуаля́!

Это был молчаливый, высокий, широкоплечий негр с ослепительно белыми зубами, и Андрианов в комическом ужасе отпрянул от его маленькой жены.

Поднялись за всеми столами гиды и, обращаясь к туристам, закончившим обед, стали приглашать их к автобусам. А в это время вдруг зазвучала какая-то гортанная мелодия, ритмические удары ладонями по столу. Туристы, заполнившие зал, оборачивались, приподнимались на цыпочки, пытаясь разглядеть, откуда идет эта песня.

Это пели негры за столом Андрианова. Он и Женя тоже пели и тоже ударяли ладонями по столу. Подошел гид, все поднялись и стали прощаться с Андриановым и Женей.

Из окна было видно, как тронулись автобусы.

Официанты убирали со стола посуду. За большим опустевшим столом остались сидеть только Андрианов и Женя. Друг против друга. Он протянул ей руку. Она положила на его руку свою. И они долго молча сидели вот так, рука в руке.

— Нам хорошо? — спросил он.

— Чудесно! — не отрывая от него глаз, ответила она.

Вечером они были дома. Она сидела в глубине тахты, подобрав ноги. Он лежал.

— Ты знаешь, — оживленно и весело говорила Женя. — Я все думаю, как это могло случиться: что я здесь, сижу на этом диване. И рядом — ты.

— Какое-то чудо! — отозвался он. — Просто чудо!

— А ты понимал, что мне очень нравишься?

— Не знаю. Иногда понимал, а иногда ничего не понимал. И мучился. Ты здорово умеешь мучить. Зачем ты меня мучила?

— Неправда, ничего я не мучила. Наоборот. Я сдалась сразу. Как в воду! Стыд и позор!

— Да, сразу! А лес? Сколько ты меня таскала по этому лесу?

— А я тогда испытывала такое блаженство, такую радость, что ты со мной, — упоенно говорила она. — Я уже тогда понимала, что пропадаю, что полюбила тебя, — сказала она.

— Ах, ты, моя дорогая! — растроганно сказал он и стал ее целовать.

Потом полушутя спросил:

— Ну, а за что? Ты можешь раскрыть мне эту тайну? За что ты меня полюбила?

— Наверно, за то, что ты так хорошо разбираешься в червяках. Это, во-первых.

— А во-вторых?

— А во-вторых, — задумалась она. — Понимаешь, ты умник. Мне интересно с тобой говорить...— она взглянула на него. — А кроме всего, ты знаешь, что ты очень красивый?

Он удивленно посмотрел на нее.

— Да, да! — подтвердила она.

Он от души рассмеялся.

— Ты меня прекрасно придумала... Можешь мне плюнуть в глаза, но клянусь, ты первая женщина, которая мне это говорит.

— Вот сейчас возьму и как плюну! — в шутку сказала она. — Где твои глаза?

Он подставил глаза. Она поцеловала один глаз, потом другой.

... А потом они снова были на кухне, он умело готовил к ужину яичницу. Она вдруг спросила:

— Скажи, почему ты разошелся с женой? Кто она?

— Обыкновенная женщина, — сказал он. — Тоже инженер-электронщик.

— Ну?

— Ну, учились в одном институте, — нехотя отозвался он. — Поженились. Родилась Лелька.

— Ну, ну? — снова сказала Женя.

— Что «ну»? Вот и все. Все, что запомнилось.

— Ладно, а сам-то ты каков? — с улыбкой спросила она.— Рассказал бы что-нибудь о себе.

— Чего ж о себе? — И он продолжал уже в своей обычной легкой, шутливой манере, чуть иронизируя над собой. — Я, милая моя, оказался на редкость удачливым парнем. Мне всегда дико везло. Все как-то легко давалось. Что-то изобрел, чего-то написал, получил признание. Кто-то впопыхах даже назвал меня явлением. Защитил кандидатскую, потом докторскую

Яичница была готова, он разрезал ее, ловко положил половину на тарелку Жене, половину себе. Начали есть. Она снова спросила:

— Но почему ты разошелся с женой?

— Да как тебе сказать... Однажды проснулся, потянулся, встал, надел штаны и вдруг понял, что вся моя жизнь в общем-то состоит из одних попреков. И скорей всего вполне заслуженных... Взял я тогда чемоданчик, бросил туда пару галстуков, рубашку, бритву, написал записку и — был таков! Вот теперь живу один. Бобылем.

— И ты доволен?

— Конечно! Понимаешь, — продолжал он, — научная мысль — это ведь ленивейшая скотина... Ее надо все время держать в кнуте. Только тогда, может быть, что-нибудь блеснет в башке... А для этого, знаешь, что нужно?

— Что?

— Голые стены и каменный пол! Ни кофейников, ни занавесочек, ни попреков. Вот Лелька — сморчок, а поняла это. Она тебе понравилась, Лелька?

Женя неопределенно шевельнула рукой.

— Не знаю,— она наливала кофе.— Не очень.

— И зря! — возразил Андрианов. — Вполне современная девица. Умная. Резкая.

— Может, даже чересчур, — откликнулась Женя. — В ее возрасте понаивней бы. И поженственней.

Они пили кофе.

— Ну, что ты хочешь? — смеясь, возразил Андрианов. — Это уже не поколение Ромео и Джульетт. Они самоуверенны, убеждены, что знают, как жить. Это очень рациональные ребята. Любовь, разумеется, да! Но на равных правах! И уж, конечно, не преувеличивать значения чувств. Для них любовь — это так, что-то вроде партнерства.

Женя слушала, не поднимая глаз. Он улыбнулся и продолжал:

— А что? Может быть, наша эпоха действительно не больно годится для пламенных излияний? Может, в этом есть своя правда?

Женя подняла голову.

— Что правда? — недоуменно спросила она. — Какая здесь, по-твоему, правда? Смотреть на женщину, как на очередного партнера? Так? Как на коллегу по постели? Это, по-твоему, правда?

Она поставила чашку и вышла из кухни в комнату. Подошла к столику, взяла сигарету. И крикнула на кухню:

— А куда же в таком случае деть такие вещи, как нежность, влюбленность, бессонные ночи, это бешеное сердцебиение при встрече? Все, что делает жизнь такой удивительной, такой прекрасной? Куда это все девать? Или вам это уже не нужно?

— Кому это «вам»? — спросил Андрианов, входя в комнату с чашечкой кофе в руке.

— Вам с вашей Лелькой!

Ее запальчивость забавляла его:

— Ого! Еще как нужно!

— Неправда! — Женя села в кресло. — Ничего вам этого уже не нужно. — Взяв со столика спички, она попробовала закурить.

— Знаешь, в чем ужас? — сокрушенно сказала она.

— Ну?

— Ужас в том, что вы ведь действительно давно уже забыли, как завоевывают любовь женщины, как мучаются, теряют голову, ревнуют. Как борются за нее.

Все еще посмеиваясь, он сказал:

— Со шпагой в руке? Вернуться к рыцарским временам?

— Да! Да! Да! Со шпагой в руке! И поймите — это нужно не только нам, женщинам. Это нужно прежде всего вам самим. Мужчинам! Вы бы хоть тогда старались быть лучше, благородней, мужественней, умней. Понимаешь — просто умней!

— Погоди, погоди, позволь!.. — он поставил чашку на стол. — Какие шпаги? Что значит — завоевывать женщину? Вы же сами бились за равноправие, так? Ну и, пожалуйста, мы вам его дали.

— Спасибо! — иронически возразила она. — Во-первых, не вы его дали, а дала Советская власть...

Но он ее перебил:

— Естественно! Но вы, вероятно, полагаете, что равноправие распространяется только на ваше право занимать наши должности. Но это же, дорогая моя, не так. Оно неизбежно начинает распространяться на все сферы нашей жизни, в том числе и на наши взаимоотношения. Да, да, в наше время женщина стала коллегой по профессии, коллегой по работе, коллегой по ученым званиям, коллегой по постели. А что ты хочешь! Вполне логично!

— Это удивительно! — насмешливо воскликнула Женя. — Почему-то, когда женщина была бесправной и зависимой, то ей, видите ли, полагалось рыцарство и любовные вздохи. А теперь она, по-вашему, уже не нуждается ни в рыцарях, ни в Ромео. Это чушь! Да, может, сейчас это ей в миллион раз нужней.

— Постой, обожди, Женек, — уже чуть серьезней сказал Андрианов. — Тогда уж давай развернем дискуссию по всем правилам, — он сел на диван, закурил. — Начнем с того, что в мире существуют не только те три измерения, которые мы с тобой зубрили в школе. Существует еще четвертое. Это — Время. От него никуда не денешься. Оно прет и ведь, действительно, все изменяет. Ты, к примеру, любишь музыку? — вдруг спросил он.

— Ну?

— Чайковского, Шопена, Моцарта?

— Ну, люблю.

— Но ведь ты не можешь не понимать,

что как они ни прекрасны, но все это уже позади. Уже появились совершенно новые музыкальные формы, новые ритмы звучания. Новая музыка.

— А она мне не нравится. Я ее не понимаю.

— Я тоже, — возразил он. — Но это еще не значит, что она плохая. Ведь что с нами обычно происходит? Если нам что-нибудь не нравится, мы тут же начинаем доказывать, что это никуда не годится, без малейшей попытки понять это! И сразу же становимся унылыми, облезлыми и провинциальными.

Он вынул простыни, подушки и стал стелить на тахте постель.

— Ты согласна со мной?

— Нет!

— Ну, ты просто упрямишься, — ласково сказал он. — Помоги расстелить постель.

Она не шевельнулась.

— Ты пойми, — сказал он. — Все это гораздо серьезней и глубже, чем кажется. Ведь те же процессы происходят сейчас всюду. На глазах меняется социальная структура мира. И это необратимо. Рушится то, что казалось вечным, незыблемым, к чему мы давно привыкли. И это, конечно, коснулось и такого предмета, как мужчина и женщина.

Постель была постелена. Он снял галстук, расстегнул рубашку.

— Что ты хочешь, изменилась даже луна, потому что на ней побывал человек, — сказал он. — Все меняется. И тот, кто не хочет это понять, тот просто в один прекрасный день вылетит из тележки... Вот такая штуковина, дорогая моя!

— Значит, я вылечу из тележки, — проговорила Женя.

— Это почему ж?

— Потому что я унылая, провинциальная и облезлая.

— Ну, ну, не кокетничай, — он погрозил ей пальцем.

— Ну и ладно! — сказала она.— Пусть все к черту меняется, рушится, обновляется. Но я не хочу, понимаешь, не хочу, чтобы все это задушило во мне женщину. Не хочу!

— Будем стараться! — сказал он улыбаясь, наклонился к ней и нежно поцеловал в затылок. Ушел в ванную чистить зубы. Некоторое время Женя сидела недвижно. Потом стала стягивать чулки. Приостановилась, задумалась и крикнула в ванную:

— Вот объясни мне, пожалуйста, почему в этом вашем знаменитом Юнеско есть огромнейшая комиссия по охране окружающей среды и нет хоть какой-нибудь захудалой комиссии по охране человеческих чувств!

Он засмеялся. Все было тихо. И в тишине было слышно, как прокуковала кукушка. Кончился второй день.

Фойе огромного зала, где начинался международный ученый симпозиум, гудело многоязычными голосами. Делегаты — тут были и респектабельные костюмы и скромные куртки — обменивались рукопожатиями, даже порой обнимались, расхаживали, о чем-то споря или смеясь, регистрировались у столиков с флажками самых различных стран.

Зазвучал длинный и громкий звонок, и делегаты стали понемногу втягиваться в зал, все так же оживленно и шумно переговариваясь.

...Зал был переполнен. Стрекотали фото- и кинокамеры. Председательствующий называл фамилии ученых, избранных в президиум:

— Мистер Леонард Стор, Великобритания.

— Мадам Жанет Веридье, Франция.

— Мистер Джон Престон, Канада.

— Герр Франц Файнвассер, ГДР.

— Мадам Жозефина Ланше, Бельгия.

— Товарищ Николай Андрианов, СССР.

— Мистер Стенли Стивер, США.

— Мсье Мишель Брасье, Ганна.

— Синьор Джило Канотти, Италия.

И эти ученые — мужчины и женщины — под аплодисменты входили по боковой лесенке на эстраду и садились за длинный стол.

Вика, подруга и сослуживица Евгении Михайловны, быстро сошла с автобуса и поспешила по улице, вглядываясь в номера домов. С ней была вторая подруга — Надя, мы уже ее видели у Жени в гостях. Они вошли в подъезд, он был нам тоже знаком: по этим ступенькам взбегал Андрианов, торопясь к Жене, чтобы увезти ее за город.

Остановились на одной из площадок. Вика поискала нужный номер квартиры, позвонила. Никто не ответил. Она позвонила еще раз. Осторожный женский голос спросил изнутри:

— Кто там?

— Это квартира товарища Андрианова? — осведомилась Вика.

И мы увидели Женю, стоявшую по ту сторону двери. Услышав знакомый голос, она приоткрыла дверь.

— Вика?

— Ну вот! — закричала Вика. — Наконец-то мы тебя раскопали!

Она вошла в квартиру. За ней взволнованно следовала Надя.

Надя бросилась обнимать Женю, утирая слезы, приговаривая:

— Женя! Женечка! Родненькая моя!

Женя немного досадливо отстранила ее.

— Ну, погоди, Наденька.

Вика прикрикнула.

— Надя, отстань от нее! — и, адресуясь к Жене, сказала: — Так, так... А мы-то дуры, гоняем по всему городу. Уж чуть ли не в моргах тебя ищем. Хорошо, что меня осенило.

Женя сухо проговорила:

— А чего вы, собственно, так всполошились?

Вика бухнулась в кресло:

— Ты слышишь, Надя,— сказала она. — Чего мы всполошились?! Объявилась в Москве и вдруг куда-то исчезла.

И, закурив, она уже с интересом и весело оглядела комнату:

— Неужели твой Андрианов живет вот так?

— Как «так»?

— Неуютно. И, я бы сказала, бедно. Хотя довольно чисто. Для мужчины, конечно... Ну, вот что! Собирай чемоданы и поедем.

— Куда это?

— Домой.

Наступило молчание. Женя встала.

— Слушайте, девочки,— сказала она. — Хотите немножко винца?

— Может быть, капельку, — добродушно согласилась Надя. Но Вика прикрикнула:

— Никакого винца! Собирайся, Женя!

Женя с улыбкой оглядела обеих.

— Послушайте, милые мои девочки, неужели вам непонятно, что домой я не вернусь.

— Ты в своем уме?! — крикнула Вика. — Подумай о муже. Он ведь с ума сходит. Он мне два раза звонил из Парижа. А сегодня пришло авиаписьмо. — Она вынула из сумочки конверт. — На, читай!

— Но ведь это письмо тебе.

Вика, щурясь от дыма сигареты, стала читать:

— «Милая Вика»... Ну и так далее, — она пробежала глазами по строчкам и снова стала читать: — «Я в страшной тревоге. Женя домой не приехала, никто из моих не знает, где она... Простите мою назойливость, но я безумно волнуюсь. Умоляю вас, помогите мне! Вы умный и чуткий человек...» Ну и так далее, — она снова пробежала глазами по строчкам: — «Я уже вам говорил, — продолжала она читать, — что был с ней груб, оскорбил ее. Убедите ее, что это не повторится и умолите вернуться. Должна же она хоть немного подумать о сыне и обо мне...» Ну и так далее в том же роде. — Вика ввинтила окурок в пепельницу. — Ты понимаешь, в каком он состоянии! — заключила она.

Надя, прослезившись, пробормотала:

— Женечка, я тебя умоляю. Вернись домой, такое письмо!

Вика распорядилась:

— Давай, собирайся и едем!

— Я же сказала, что никуда не поеду.

Тут Вика не без насмешки осведомилась:

— Ты что — может, решила совсем здесь остаться?

— Возможно. Еще не знаю.

— Постой! — спохватилась вдруг Вика. — А ты говорила своему Андрианову, что ушла от мужа. Бросила дом?

— Нет.

— И он ничего не знает?

— Знает лишь то, что я здесь пробуду несколько дней.

— Ничего не понимаю. А почему в таком случае только несколько дней? — Вика что-то соображала. — А сам-то он тебе не предлагал остаться здесь? У него, совсем?

— Пока нет.

— А ты вот так сидишь и ждешь?

Женя молчала.

— Женька, что с тобой происходит? — взволнованно проговорила Вика. — Ты же умница, рассудительный человек.

— Да вы понимаете, что я его люблю! — с силой сказала Женя. — Люблю! Что для меня уже все изменилось в жизни, все опрокинулось, все по-новому перевернулось, — она лихорадочно подыскивала слова. — Я живу уже в другом мире, поймите вы это! — проговорила она.

— В каком другом мире?! — сердито переспросила Вика. — Ну что ты несешь? Ты уже не девчонка. Слава богу, скоро тридцать пять!..

Женя встала, в волнении заходила по комнате.

— Это же унизительно! — горячо говорила Вика. — В какое ты себя поставила положение? А если он тебе не предложит остаться здесь? Что тогда?

— А что? Буду жить одна. С сыном.

— Ты? Одна? Не смеши!

— Ты же живешь одна.

— Я?! — саркастически возразила Вика. — Что ты сравниваешь! Я всю жизнь стремилась к этому. Добивалась, чтобы ни от кого не зависеть, жить как хочу. И чтобы не меня выбирали, а чтобы я выбирала. Понятно?

— Понятно! — гневно заметила Женя. — Все это я уже слышала. Как же! Новый век! Расщепление атома! Партнеры по любви!.. Идите вы все, знаете куда! — выкрикнула она.

Настала тишина. Слышно было только, как всхлипывает Надя. И тогда Вика набросилась на нее.

— Надя, что ты молчишь! Ты что — приехала сюда реветь?

И та в смятении, всхлипнув, слабым голосом проговорила:

— А что я должна говорить, Викочка? Может быть, Женечка по-своему права!

— Здрасьте! — воскликнула Вика. — О, господи! Утри сопли!.. Ну что мне по-вашему сказать Андрею Павловичу? Он ведь опять будет звонить.

— Не знаю, — сказала, помолчав, Женя. — Скажи все, как есть.

Президиум международного симпозиума помещался за длинным столом. Докладчик вел свой доклад по-английски. Служительница женщина прошла через зал по боковому проходу к эстраде, поднялась по ступенькам к президиуму и передала Андрианову записку. Андрианов развернул ее, прочитал и удивленно взглянул на служительницу. Та что-то стала ему объяснять. Он наклонился к председателю, рядом с которым сидел, извинился, встал и проследовал за служительницей из зала.

В фойе она показала ему на сидевшую в далеком углу Вику. Та встала ему навстречу.

— Николай Сергеевич, — проговорила она. — Ради бога, простите, что я вас потревожила, но у меня не будет другой возможности с вами поговорить.

— А в чем дело? — суховато откликнулся он.

— Дело в том, — сказала Вика, не спеша снимая перчатки, — что я ближайшая подруга Евгении Михайловны.

— Ах, вот как? — настороженно откликнулся Андрианов. — Очень приятно, — он показал на стул. — Прошу!

Они сели.

— Я хочу поговорить с вами абсолютно доверительно, — сказала Вика. — Вот уже несколько дней, как Женя вернулась в Москву. И, как выяснилось, живет у вас.

Он пожал плечами.

— Ну, если вам это известно...

Тогда Вика сказала, похлопывая о ладонь перчатками:

— А вам известно, что она ушла от мужа? И вообще бросила семью?

— Нет, я этого не знал, — пораженно сказал он. — Понятия не имел!

— Но тем не менее, это так.

— Она мне об этом ни слова не сказала, — проговорил Андрианов. Он был искренне потрясен.

Вика, не спеша, закурила.

— Надеюсь, вы понимаете, до какой сте-

пени все это серьезно! — сказала она. — Ведь Женя могла решиться на такой шаг только потому, что она, вероятно, вас очень любит. — Она помолчала. — И вы, конечно, должны осознать всю степень и вашей ответственности во всем этом, — прибавила она

— Конечно, конечно! — поспешно проговорил он. — Знаете, это застало меня врасплох... Большое спасибо, что вы мне сказали.

И как человек, ошеломленный внезапным известием, он растерянно повторял:

— Это очень хорошо, что вы мне рассказали. Я действительно ничего не знал...

Он встал. Встала и Вика.

— Только, Николай Сергеевич, — проговорила Вика. — Условимся об одном: мы с вами не виделись, и я вам ровным счетом ничего не говорила. — Она в последний раз с любопытством взглянула на него. — Если я вам понадоблюсь, — сказала она, — то вот вам мой телефон. У вас есть листок бумаги?

Он порылся в бумажнике. Она взяла из его рук листок и, записывая номер, сказала:

— А зовут меня Виктория Анатольевна.

Вечерело. Андрианов открыл своим ключом дверь. Окликнул:

— Женя!

— Я тут, — отозвалась она и вышла в прихожую.

Они поцеловались.

— Ты что-нибудь ела? — спросил он.

— Я обедала в городе.

Он был встревожен, и она заметила это и следила за ним глазами. Он пошагал по комнате. Потом сказал:

— Слушай, Женя. Ты, дорогая моя, не сказала мне самого главного.

— Что именно?

— Ты мне не сказала, — он остановился перед ней, — что ушла от мужа. Ушла из дома!

Она помолчала.

— Откуда тебе это известно?

— Женечка, — проговорил он с упреком. — Ведь не это важно. Важно, что ты мне этого не сказала. Почему?

— Потому что... — она замялась. — Не знаю почему, — проговорила она. — Наверное, не хотела, чтобы хоть что-нибудь осложняло наши отношения... Ну, допустим, ушла. Что это меняет?

— Это меняет очень многое, — горячо сказал он и подошел к телефону.

Телефон был мертв. Он стал стучать по рычагу.

— Он выключен, — откликнулась Женя.

— Ах, да! — сказал он.

Включил штепсель и стал набирать номер.

— Прости минуточку, — обратился он к Жене. И в телефонную трубку сказал секретарше, — Людмила Степановна! Я дома.

Положил трубку, походил по комнате.

— Это же действительно меняет все! — сказал он. — Теперь, очевидно, мы сможем быть вместе. А, Женя? Как ты считаешь?

Она молчала. Он продолжал:

— Нам надо подумать. Надо теперь как-то перестраивать жизнь.

— Как именно? — спросила она.

Что-то мгновенное, напряженное мелькнуло в его глазах. И она снова заметила это.

— Я не знаю, как ты хочешь, — проговорил он. — В общем, решай. Как ты решишь, так и будет.

Она молчала.

— Женек, что же ты молчишь?

Раздался телефонный звонок.

Он поднял трубку.

— Слушаю!.. Да! — сказал он в трубку. — Егор Дмитриевич? Когда мы должны быть у директора? Учтите, что я с утра в министерстве. — Он послушал. — А во второй половине дня — на симпозиуме... Может, где-то в промежутке? Да, пока дома...

Положил трубку, снова подсел к ней, поцеловал ее руку.

— Так-то вот, Женечка, дорогая моя, — повторил он. — Ты понимаешь, как все чудесно. Но я только хочу быть твердо уверенным в одном...

— В чем?

— Что ты никогда ни о чем не пожалеешь.

— Слушай, — сказала она. — Может быть, отложим этот скучный разговор?

— Почему скучный? Ведь это очень су-

щественный шаг,— проговорил Андрианов.— Я не хочу, чтобы ты когда-нибудь в чем-нибудь себя упрекала.

— В чем, например? В чем я могу себя упрекнуть?

— Не знаю. Ну хотя бы в том, что ушла от Андрея Павловича.

Она встала, пересела в кресло. Подняла на него глаза и какое-то время рассматривала его. Затем, усмехнувшись, сказала:

— Знаешь, один человек про тебя сказал, что никогда толком не поймешь, что ты на самом деле думаешь.

Андрианов вскочил.

— Это мог сказать только злой дурак! Всю жизнь терпел неприятности оттого, что говорил людям то, что думаю.

Зазвонил телефон. Андрианов сердито поднял трубку.

— Алло!.. Да,— чуть удивленно произнес он.— Пожалуйста!

— Меня? — в свою очередь удивилась Женя. И неуверенно взяла трубку.

— Да, здравствуй, Вика! — откликнулась она. Выслушала и сказала: — Мы можем им дать гарантийное письмо. — снова послушала. — Договор у меня в столе. А они представили спецификацию? Хорошо. Я заеду и завизирую. — она опять замолчала, слушая. — Что? — холодно переспросила она. — Твоими молитвами,— резко сказала она и повесила трубку.

И, повернувшись к Андрианову, засмеялась.

— Слушай, все это, в общем, ерунда! Просто я подшутила над Викой, разыграла ее, а она тебе наплела бог знает что!.. В моей жизни ничего не изменилось.

Он развел руками и рассмеялся. И с каким-то чуть-чуть заметным облегчением, которое все же не ускользнуло от нее, сказал:

— Ох, бабы, бабы! Боже ж ты мой!

Подошел к Жене, обнял ее.

Опять зазвонил телефон.

— А, черт! — в досаде выкрикнул Андрианов и вырвал из гнезда штепсель.

Знакомая нам комната учреждения, где работает Евгения Михайловна. За столом Вика беседовала с посетителями. Вдруг глаза ее удивленно и встревоженно устремились к двери, в которую вошла в этот момент Женя:

— Эти цифры, естественно, ориентировочные,— говорил между тем Вике один из посетителей.— В ближайшие дни уточним...

— А мне уже сейчас нужны точные. Мы уже в цейтноте! — отвечала Вика, не спуская глаз с Жени.

Женя быстро приблизилась к своему столу, вынула из ящика чистый лист бумаги и стала что-то писать. Потом так же решительно встала, взяла этот лист и вышла из комнаты. Вика проводила ее недоумевающим взглядом.

Евгения Михайловна прошла по коридору, по обыкновению здороваясь на ходу с какими-то людьми, и вошла в кабинет.

Это был кабинет того самого товарища, которого мы уже однажды видели в буфете перед ее отъездом за границу. Она подошла и молча положила перед ним тот самый лист. Он надел очки, пододвинул его к себе, констатировал:

— Заявление.

И стал читать.

Теперь Женя ехала в пригородной электричке, и все было, как всегда в электричках. Проплывал в окнах обычный подмосковный пейзаж: ельник, березки, платформы, дачные гастрономы и ларьки. Поезд все шел и шел.

Когда Женя приехала в пионерлагерь, где этим летом жил ее сын Володя, он играл в волейбол. Игра была жаркая, с воплями и попреками, и Володя в пылу страстей не сразу заметил мать и услышал ее голос, окликнувший его. Но услыхав, недоуменно воззрился на мать и побежал, утирая ладонями пот.

— Мама? — пораженно проговорил он.— Ты почему тут? Каким образом?

Она обняла его и крепко прижала к себе.

— Я уже вернулась.

Он ласково поцеловал ее, еще весь в игре, косясь поверх ее головы на играющих.

— А папа?

— Папа еще за границей... А как ты? Как

ты тут? — повторила она, вытирая его разгоряченное лицо носовым платком.

— Нормально, — сказал он. — А почему ты раньше времени прикатила?

— Так сложилось, Володенька... Вот приехала к тебе, хочу с тобой поговорить.

Он насторожился.

— А что случилось?

С волейбольной площадки кричали:

— Володька!

— Счас иду!

Евгения Михайловна сказала:

— Ты можешь десять минут спокойно побыть со мной? Пройдемся немного.

Они пошли по дороге. Она долго молчала, не зная, как начать разговор.

— Ну, чего же ты молчишь, мам? — нетерпеливо сказал Володя.

— Видишь ли, — заговорила Евгения Михайловна, мучительно подыскивая слова. — То, что я тебе сейчас скажу, это очень серьезно, Володя... Я хочу сказать тебе, что, вероятно...

Она опять смолкла.

— Что, вероятно? — спросил сын.

— Понимаешь, Володенька... В жизни не всегда все бывает гладко... Случилось так, что мы с папой должны расстаться, — с усилием проговорила она.

Это изумило его.

— То есть как это расстаться? Почему?

— Видишь ли, — она опять помолчала... — Мы с папой, вероятно, охладели друг к другу. Разлюбили друг друга. Так бывает, Володя. Ты уже взрослый парень и должен это понять. Так в жизни бывает.

— Вот это номер! — он даже остановился. — Да вы что там, с ума посходили? — сердито добавил он. — И папа на это идет?

С площадки опять донеслось:

— Володька, ты будешь играть? А то Ленька встает!

— Счас! — он молча постоял перед матерью Потом оторопело поднял на нее глаза.

— Мама, ну что мы будем сейчас, здесь?..

— Дело в том, Володенька, может быть, мы некоторое время не увидимся. Я хочу, чтобы ты обо всем хорошенько подумал. Ведь теперь у нас с тобой жизнь как-то изменится. Мы с тобой будем жить отдельно.

— Ничего не пойму, — он был сбит с толку. — А бабушка? — вдруг встрепенулся он.

— Бабушка, естественно, останется с папой.

Он некоторое время молчал, как бы что-то обдумывая. Потом медленно процедил:

— Да!.. Это вы отчебучили, будь здоров!

Она прижала его к себе, поцеловала.

— И помни, сынок, — сказала она, — самое драгоценное, что у меня есть в жизни, — это ты. Запомни это.

Он тоже поцеловал ее, не сводя с нее удивленных глаз.

— А теперь беги! — сказала она.

Он побежал, но тут же остановился. Мать уходила.

— Мама! — крикнул он.

Она обернулась, помахала ему рукой.

Он сделал несколько шагов вслед за ней, потом остановился в какой-то растерянности.

Вечером Андрианов открыл дверь своей квартиры, зашел. Во всех комнатах горел свет, громыхало радио, был включен телевизор.

— Женя! — крикнул он.

Никто не ответил. Он зашел в комнату, где должна была находиться Женя. Там никого не было. Прошел на кухню. И тут никого! Все было пусто, безлюдно, и он не сразу понял, в чем дело. И вдруг увидел из кухни записку, лежавшую в комнате, на столе. Схватил, прочитал и заметался по комнате. Бросился к телефону.

В квартире Андрея Павловича и Евгении Михайловны к телефону подошла Любовь Федосеевна, мать Андрея Павловича.

— Алло! Я слушаю.

— Можно Евгению Михайловну?

— Евгении Михайловны нет, — любезно ответила Любовь Федосеевна. — Она в Париже. С мужем. А кто спрашивает?

— Это по делу.

— Они в Париже. Ждем их в конце будущей недели.

— Спасибо, — вымолвил Андрианов.

И опять заходил в растерянности. Потом стал искать по карманам бумажку с номером телефона, которую ему дала Вика. Нашел. Позвонил.

— Виктория Анатольевна?

— Я.

— Это говорит Андрианов.

— Здрасьте, — чуть озадаченно откликнулась Вика.

— Скажите, Евгения Михайловна не у вас?

— Не-ет, — протянула Вика. — А в чем дело?

— Она куда-то исчезла, — проговорил Андрианов. — И оставила какую-то нелепую записку.

И, торопясь, он стал ей читать:

— «Дорогой мой! Пользуясь современным методом, оставляю тебе на прощание записку. Я, как в свое время и ты, взяла чемодан, бросила туда пару чулок, расческу, губную помаду и ухожу. Мне не в чем тебя упрекнуть. Ты очень старался быть влюбленным. Не сердись. Может быть, ты и прав, может быть, действительно время стало другим, другим стал век. Какое несчастье, что я полюбила в этот век!.. Женя».

— И это все? — спросила Вика.

— Все.

— Ничего не пойму! — откликнулась Вика. — Сегодня я ее видела на работе. Правда, мельком, даже не успели поговорить...

Но в этот момент раздался звонок, и Андрианов радостно закричал:

— Обождите, звонок!

Бросился к дверям, открыл. Это пришла его дочь Леля. Ни слова не сказав ей, Андрианов снова кинулся к телефону.

— Нет, это не она!

— Вы не волнуйтесь, — сказала Вика — Во всяком случае, давайте держать связь Если она объявится, я вам дам знать.

Он положил трубку и повернулся к Леле.

— Что случилось? — спросила она.

Ничего не ответив, он потерянно сел на стул. И вдруг, точно только теперь заметил дочь, грубо спросил:

— Ты что? Ты чего пришла?

— Принесла книгу.

— Ну, положи там! И уходи, ради бога! Мне сейчас не до тебя!

Дочь положила книгу и направилась к двери.

— Знаешь, — вполне вежливо сказала она. — Я не хотела бы, чтобы наши с тобой отношения зависели от того, насколько удачны твои сексуальные дела.

— А ты все-таки оказывается действительно дура! — в ярости крикнул он.

— Не такая уж, как тебе кажется! — парировала она.

Она вышла и хлопнула дверью.

Стоял вечер, когда Женя вошла в вокзал. Все здесь было шумно, разнокалиберно, как всегда на вокзале. Женя прошла к кассе.

— До Караевска, — попросила она кассиршу.

— Продажа начнется за два часа до отхода.

— Когда же идет поезд?

— Отправление в шесть ноль-ноль.

— Как в шесть ноль-ноль? — ошеломленно проговорила Женя. — Это что — в шесть утра? По-моему, он всегда шел в одиннадцать вечера.

— Возможно, гражданка, — сказали в кассе. — Отправление в шесть ноль-ноль.

— Вот тебе раз! — Женя растерянно отошла, села на вокзальную скамейку, поставила чемодан, не зная, что предпринять.

На вокзальных часах значилась половина одиннадцатого. Здесь было, как во всех залах ожидания, на всех железных дорогах. Сидели транзитные пассажиры, спали дети. Кто-то закусывал, кто-то с кем-то о чем-то негромко спорил. Поодаль виднелась большая группа студентов строительного отряда, готовившаяся в дальний путь, — оттуда все время доносились взрывы хохота и приятные молодые голоса.

Женя огляделась, подумала и, видимо, на что-то решившись, обратилась к молодой женщине с ребенком на руках.

— Можно вас попросить приглядеть за чемоданом? Я только позвоню.

Подошла к автоматам. Опустила монету. Заворчали гудки.

— Алло! — это подошла Вика. Она еще, смеясь, заканчивала какую-то фразу там, в комнате, адресованную кому-то. Послышался мужской смех.

— Алло! — повторила Вика.

— Вика? — проговорила Женя. — Это говорит Женя.

— Женька! — радостно крикнула Вика. — Где ты? Куда ты опять пропала?

— Погоди, — проронила Женя. — Скажи, ты сейчас не одна?

— Нет, — помедлив, ответила Вика. — А что?

— Тогда ничего, — сказала Женя.

— Погоди! — закричала Вика. — Женя!

Но Женя уже повесила трубку. Вернулась, села на свою скамейку. Поблагодарив соседку, пододвинула к себе чемодан. Посмотрела на часы: было без двадцати семи одиннадцать, прошло всего три минуты.

— Вам еще долго ждать? — обратилась к ней соседка.

— Долго.

— Мне два часа. А вам?

— Мне еще дольше. Как сладко спит, — сказала она про ребенка. — Устал, небось.

— Умаялся. Мы к папке едем, он у нас старшего лейтенанта получил, — не без гордости добавила она. — Все теперь хорошо у нас, только бы вот войны не было!

— Что же вы замуж пошли за военного? — спросил пассажир, сидевший рядом.

Она испуганно взглянула на него.

— А вы думаете, все-таки война может быть?

— Все может быть...

И сразу же завязался один из тех мимолетных разговоров, которые почему-то чаще всего возникают именно на вокзалах.

— Ну что вы ее зря пугаете, — возразил второй пассажир, опустив газету. Он сидел напротив с женой и с двумя подростками-девочками. — Какая война? Мы воевать не собираемся, а с нами не посмеют.

— Да, да, не посмеют! — сказал первый пассажир. — А вы что ж молчите, гражданочка? — вдруг обратился он к Жене. — Ваш муж — что? Тоже военный? — шутливо спросил он.

— Да! — машинально откликнулась Женя.

— А сами вы артистка? Да? — оживленно сказала жена второго пассажира, не спускавшая с нее глаз.

— Да! — неожиданно для себя ответила Женя, занятая своими мыслями.

— Ой, сразу признала! — восхищенно воскликнула женщина. — Саша, гляди, узнаешь? — сказала она мужу.

Тот вежливо отозвался: «Как же, как же...»

Женя смутилась.

— Мы у себя все картины смотрим! — оживленно заговорила жена второго пассажира. — Правда, с большим опозданием. Я люблю ходить в кино, а вот Саша, — она кивнула на мужа, — он больше у телевизора.

— А я и по телевизору не великий любитель, — отозвался муж. — Потому что, знаете, иногда смотришь и диву даешься: уж больно жизнь у вас там гладкая, уж такая гладкая, уж такая красивая... А наша-то жизнь потрудней, не каждый день пироги. У нас всяко бывает.. Вот и выходит, что у вас там своя жизнь, а у нас вроде своя... Несерьезно! Конечно, если ходить в кино, чтобы семечки лузгать да девок щупать, то и это сойдет...

— Саша! — с упреком остановила его жена.

Раскрылись вокзальные двери, и прошла через зал на перрон группа примерно в двенадцать человек. Тут были четыре японца, остальные переводчики и провожающие. Женя к своему ужасу обнаружила среди провожающих, рядом с главой делегации, знакомого нам милого толстого Степана Кузьмича. Она в испуге схватила свой чемодан и бросилась в сторону, опасаясь встречи с ним. Степан Кузьмич, не заметив ее, проследовал с делегацией на перрон...

Женя прошла среди тесных скамеек, цепляясь за ноги и чемоданы. Наткнулась на спящего молодого человека. Он вскочил, пропустил ее, проводил глазами.

Она подошла к стойке буфета, пристроилась

к очереди. Какой-то желчного вида подвыпивший человек протягивал поверх очереди деньги буфетчице:

— Дай бутерброд!

Вокруг заворчали:

— Станьте в очередь!

— Какая очередь?! Мне на работу сейчас идтить! — Он сунул монетку Жене: — Возьми бутерброд. Пятак за мной.

Женя строго — такой мы ее видели на службе — откликнулась:

— Вам же сказали — станьте в очередь.

И получив свой бутерброд, отошла. Подвыпивший опять протянул монетку буфетчице. Та закричала Жене:

— Эй, гражданочка! Кликните там милиционера!

— Стой! — завопил подвыпивший, уже обращаясь только к Жене. — Кругом!

За всем этим наблюдал тот самый молодой человек, которого, проходя, разбудила Женя. Назовем его Юрой. И когда пьяный ринулся за Женей, Юра тоже двинулся к ней, чтобы прийти на помощь. Но в этот момент студенты строительного отряда, что сидели вокруг, подхватили скандального гражданина под мышки и под общий смех пронесли через весь вокзал. А он горланил какую-то песню. Все смеялись, смеялся и Юра. Потом поискал глазами Женю. Обнаружил ее возле закрытой будки Союзпечати. Она ела свой бутерброд.

...Вокзальные часы показывали теперь половину шестого утра. Вокзал был наполовину пуст. Но кое-кто уже просыпался, и начали появляться все новые и новые пассажиры.

— Нут-ка, гражданочка, подбери ноги,— сказала женщина, протиравшая вокзальный пол мокрой тряпкой, накрученной на щетку.

Женя встрепенулась со сна, открыла глаза, подобрала ноги. Она спала в неудобной позе, опершись на чемодан. С трудом расправила затекшие руки, потерла шею. Перевела глаза и увидела сидевшего чуть вдалеке напротив молодого человека, того самого, который вчера наблюдал за ней. Он и сейчас, не сводя глаз, смотрел на Женю, и у Жени возникло неприятное ощущение оттого, что ее видят в таком помятом, неприбранном виде, в этом состоянии душевного разлада. Она сердито отвернулась. В этот момент голос по радио объявил, что продолжается посадка на поезд, идущий в Караевск. Женя всполошилась, посмотрела на часы, бросилась к кассе, вернулась к чемодану. Молодой человек встал и сказал:

— Может быть, я могу вам чем-нибудь помочь?

Женя, помедлив мгновение, достала из сумочки деньги.

— Возьмите мне билет до Караевска.

Молодой человек взял деньги и поспешил к кассе. Женя достала из сумочки расческу, попробовала расчесать спутавшиеся волосы. Затем подняла чемодан и пошла к выходу, высматривая молодого человека с билетом.

Наконец он появился, передал билет и сдачу.

— Спасибо,— сказала она и, подхватив свой чемодан, пошла к выходу. Он сказал:

— Давайте я вам помогу.

— Нет, нет, я сама! — сказала она, не глядя.

Она шла в толпе к выходу на перрон, все замедляя и замедляя ход. Потом вовсе остановилась. Ее толкали, вертели, но она даже не замечала этого. И вдруг двинулась обратно, расталкивая встречных. Торопясь, она прошла по залу, подошла к автоматам, на ходу ища в сумочке монету. Опустила монету, набрала номер.

Услышав звонок, Андрианов вскочил с постели, схватил трубку.

— Алло!

Трубка не отвечала.

— Алло! Алло! — повторил Андрианов.

Женя молчала. Она стояла в будке, закрыв глаза, вслушиваясь в его голос. А Андрианов говорил:

— Я слушаю! Слушаю!

И вдруг тихо, с надеждой сказал:

— Женечка, это ты?

Женя схватила ладонью рот, зажала, чтобы не вырвался крик.

А в трубке слышалось:

— Алло! Алло!

Окончание в следующем номере

Киностудия «Мосфильм»

«Служебный роман», 1-я серия — 9 ч., 2-я — 7 ч.
Авторы сценария Э. Брагинский, Э. Рязанов. Режиссер-постановщик Э. Рязанов. Оператор-постановщик В. Нахабцев. Художники-постановщики А. Борисов, С. Воронков. Композитор А. Петров. Песни на стихи Р. Бернса, Е. Евтушенко, Н. Заболоцкого, Э. Рязанова. Стихотворение Б. Ахмадулиной. Звукооператоры Ю. Рабинович, В. Щедрина.
Роли исполняют: А. Фрейндлих, А. Мягков, С. Немоляева, О. Басилашвили, Л. Ахеджакова, Л. Иванова.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Ветер надежды», 8 ч.
Авторы сценария Б. Лобков, С. Говорухин. Режиссер-постановщик С. Говорухин. Оператор-постановщик А. Филатов. Художник-постановщик Н. Емельянов. Композитор Е. Геворгян. Песни В. Высоцкого. Звукооператор Н. Шарый.
Роли исполняют: П. Махотин, А. Миронов, А. Федоров, Ю. Шлыков, В. Махов, Ю. Земляков, Г. Маргвелашвили, К. Кармазин, В. Паулус, Л. Дуров.

«Вооружен и очень опасен» («Время и герои Фрэнсиса Брет Гарта»), 10 ч.
Авторы сценария В. Владимиров, П. Финн. Режиссер-постановщик В. Вайншток. Оператор-постановщик К. Рыжов. Художник-постановщик К. Загорский. Композитор Г. Фиртич. Звукооператор Н. Озорнов.
Роли исполняют: Д. Банионис, М. Верою, Л. Сенчина, М. Плойя, Л. Броневой, Л. Дуров, В. Абдулов, Ф. Бенце, Я. Схранилец, А. Масюлис, Г. Лямпе, С. Мартинсон, О. Жаков, Т. Нигматулин, Д. Кричун.

«Кольца Альманзора» (по мотивам пьесы Т. Габбе «Оловянные кольца»), 7 ч.

Автор сценария В. Виноградов. Режиссер-постановщик И. Вознесенский. Оператор-постановщик А. Рыбин Художники-постановщики Н. Терехов, Ф. Ростоцкий. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Л. Вейтков. Роли исполняют: С. Смирнова, М. Кононов, В. Талызина, Л. Дмитриева, Б. Иванов, Ф. Никитин, Ф. Ростоцкий, В. Павлов, Р. Ткачук, Л. Каневский, Я. Беленький, В. Федоров, Р. Ахметов, В. Голубенко, Е. Федорова.

Киностудия «Ленфильм»

«Убит при исполнении...», 10 ч.

Автор сценария Э. Володарский. Режиссер-постановщик Н. Розанцев. Оператор-постановщик В. Грамматиков. Художник-постановщик Л. Шилова. Композитор Н. Червинский. Звукооператор А. Гасан-заде.
Роли исполняют: В. Седов, Ю. Демич, С. Ландграф, Ю. Саранцев, Д. Миргородский, С. Орлова, Ю. Лазарев

Одесская киностудия

«Где ты, Багира?», 8 ч.

Автор сценария Л. Браславский. Режиссер-постановщик В. Левин. Оператор-постановщик В. Кромас. Художник-постановщик А. Токарев. Композитор С. Баневич. Звукооператор А. Подлесный.
Роли исполняют: Аня Колбасова, Аня Васильева, Павлик Силаков, Миша Гаркавенко, И. Рыжов, В. Хмара, А. Ванин, Ф. Резвой, В. Смагин, В. Володин, Ю. Лигутас, Л. Луговцева, А. Рахманов, А. Сидоркина

Киностудия имени А. П. Довженко

«Р.В.С.» (по мотивам одноименной повести А. Гайдара), 7 ч.

Автор сценария Ю. Чулюкин, Режиссер-постановщик А. Мороз. Оператор-постановщик Н. Кульчицкий. Художник-постановщик В. Канленко. Композитор В. Лиховид. Звукооператор Р. Крупенина.
Роли исполняют: Вадик Шумейко, Володя Чубарев, Алеша Труханенко, А. Барчук, М. Кочур, Н. Мерзликин, В. Олексеенко, В. Слапко, В. Нечипоренко, Н. Олейник, В. Волков, М. Горносталь, К. Кулаков

Киностудия «Беларусьфильм»

«Гарантирую жизнь», 9 ч.

Авторы сценария И. Письменная, Р. Романов, И. Черных. Режиссер-постановщик Б. Степанов. Оператор-постановщик В. Николаев. Художник-постановщик В. Кубарев. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор Н. Веденеев.
Роли исполняют: А. Фатюшин, Е. Козелькова, Н. Гундарева, Э. Кууль, Ю. Горобец, Ю. Демич, В. Павлов, Н. Дупак, К. Степанков.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Приди в долину винограда», 10 ч.
Авторы сценария Р. Ивaнишвили, Г. Шенгелая. Режиссер-постановщик Г. Шенгелая. Операторы-постановщики А. Мгебришвили, Л. Мачаидзе. Художник-постановщик Б. Руруа. Композитор В. Кухианидзе. Звукооператор В. Долидзе
Роли исполняют: С. Чиаурели, Г. Шенгелая, Н. Гаургашвили, Г. Пирцхалава, М. Элиозишвили, Д. Шаншиашвили, М. Гварамадзе, Г. Мчедлишвили, Н. Квачрелашвили.

Киностудия «Молдова-филм»

«Кто — кого», 8 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик А. Кодру. Оператор-постановщик Ю Флоря. Художник-постановщик Н. Апостолиди. Композитор Е. Дога. Звукооператор Е. Рейтих.
Роли исполняют: Е. Кукурузак, Л. Еремина, М. Балан, Т. Пынзарь, В. Чутак, К. Константинов, Н. Корчагина. И Раю, Е Тудорашку, Н Водэ-Мокряк, В. Тэбырцэ, М. Кургэу, И Музыка, Т. Грузин, В. Бараз.

Киностудия «Туркменфильм»

«Умей сказать «нет!», 9 ч.
Авторы сценария Ходжакули Нарлиев, Ходжадурды Нарлиев. Режиссер-постановщик Ходжакули Нарлиев. Оператор-постановщик О. Вельмурадов. Художник-постановщик А. Ходжаниязов. Композитор Р. Реджепов. Звукооператор Ч. Аннахалов
Роли исполняют: О. Геленов, М. Аймедова, А. Бяшимов, С. Атаева, Т. Ханныева, Х. Курбанов, Х. Муллык, П. Атаев, Д. Розыева.

Зарубежные фильмы

«Сладкое и горькое», 7 ч.

Производство Студии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария Любомир Левчев. Режиссер Иля Велчев. Оператор Красимир Костов. Художник Константин Джидров Композитор Митко Штерер.
Роли исполняют: Петр Слабаков, Юрий Ангелов, Никола Дадов, Галина Котева, Адриана Банова, Венелин Пехливанов, Борис Радивенский.

«Икар», 8 ч.

Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сцечария Клаус Шлезингер. Режиссер Хайнер Каров. Оператор Юрген Брауэр. Художник Дитер Адам. Композитор Петер Готтхардт.
Роли исполняют: Петер Вельц, Карин Грегорек, Петер Аист, Хайдемари Венцель, Рольф Хоппе, Урсула Стаак, Фред Дельмаре, Герман Вайер.

«До встречи, любимый!», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов (ДРВ)
Авторы сценария Бань Бао, Выонг Дан Хоан. Режиссер Чан Ву. Оператор Нгуен Данг Бэй. Художник Дао Дык Композитор Нгуен Кюи Кан
Роли исполняют: Ни Куинь, Ву Ты Лям, Као Кхыонг, Ву Тхан, Нгуен Тхи Лоан, Лиен Минь Чам.

«Замкнутый круг», 9 ч.

Производство киностудии «Бухарест» (Румыния).
Авторы сценария Николае Мэрджяну, Кора Вулканеску. Режиссер Давид Реу Оператор Аурел Костракович Художник Вирджил Монсе Композитор Паул Урмузеску.
Роли исполняют Октавиан Котеску, Константин Кодреску, Мирча Анделеску, Думитру Геза, Штефан Тапалага, Овидиу Ливиу Молдован, Дорин Дорн, Думитру Рукеряну, Нику Константин.

«Портниха» женится», 9 ч.

Производство киностудии «Барранлов» (Чехословакия).
Авторы сценария Густав Оплустил, Вацлав Ворличек. Режиссер Вацлав Ворличек. Оператор Йозеф Иллек. Художник Олдржих Босак. Композитор Карел Свобода.
Роли исполняют: Яромир Ганзлик, Честмир Ржанда, Дагмар Неблехова, Йорга Котрбова, Стелла Заворкова, Владимир Меншик, Йозеф Комр Вацлав Постранецкий.

«Сторож пляжа в зимний сезон», 8 ч.

Производство Центрального объединения по производству фильмов (Белград, Югославия).
Автор сценария Гордан Михич. Режиссер Горан Паскалевич. Оператор Александр Петкович. Художник Драголюб Ивков. Композитор Зоран Христич.
Роли исполняют: Ирфан Менсур, Данило Стойкович, Мира Баняц, Дара Чаленич, Гордана Косанович, Бата Живойинович, Ана Красоевич, Фарук Беголи, Ружица Сокич, Бора Тодорович, Павле Вуйасич.

«Поездка» (по одноименному рассказу Луиджи Пиранделло), 9 ч.

Производство компании «Чемпион» (Италия).
Авторы сценария Диего Фабри, Массимо Франчоза, Луиза Монтаньяна. Режиссер Витторио Де Сика. Оператор Эннио Гуарнери. Художник Луиджи Скаччаноче. Композитор Мануэль Де Сика.
Роли исполняют: София Лорен, Ричард Бартон, Ян Баннен, Барбара Пилавин, Анабелла Инконтрера, Ренато Пинчироли, Даниэле Варгас, Серджо Бруни.
Производство «Конасине» (Мексика).

«Дом на юге», 9 ч.

Производство «Конасине» (Мексика).
Авторы сценария Серхио Ольхович, Эдуардо Лухан Режиссер Серхио Ольхович. Оператор Росалио Солано Художник Агустин Итуарте. Композитор Густаво Сесар Каррион.
Роли исполняют: Давид Рейпосо, Елена Рохо. Сальвадор Санчес, Родриго Пу бла, Патрисия Рейес, Спиндола, Аурора Клавель

«Золотой пояс» 9 ч.

Производство «Конасине» (Мексика)
Авторы сценария Антонио Орельяна, Альфредо Саласар, Виктор Хунко Режиссер Рафаэль Баледон. Оператор Мануэль Гомес Уркиса. Художник Карлос Грандхеан Композитор Рауль Лависта
Роли исполняют: Андрес Гарсиа, Сусана Досамантес, Рафаэль Баледон, Виктор Хунко, Тито Хунко, Ауп Камачо.

«Лихорадка на белой полосе», 9 ч.

Производство «Колумбия пикчерс» (США).
Авторы сценарчя Кен Фридман, Джонатан Каплан. Режиссер Джонатан Каплан. Операторы Том Лафридж, Майк Бенсон. Художник Сидчей Литвак. Композитор Дэвид Нихтерн.
Роли исполняют: Ян Майкл, Кэй Ленц, Слим Пиккенс, Л. К. Джонс, Сем Лоуз, Дон Портнер, Р. Дж Армстронг, Лифренч, Джонни Мак-Ги.

«Седьмое путешествие Синдбада», 9 ч.

Производство «Колумбия пикчерс» (США).
Автор сценария Кеннет Кольба. Режиссер Натан Журан. Оператор Уилки Купер. Художник Джил Паррендо Композитор Бернард Геррман.
Роли исполняют: Кервин Матьюс, Катрин Грант, Ричард Айер, Торин Тетчер. Алек Манго, Гарольд Каскет, Дени Грин, Альфред Браун.

«Дорогая Луиза» (по произведению Жана-Луи Кюртиса), 9 ч.

Производство «Ариан-фильм» (Франция) — компании «Чемпион» (Италия).
Автор сценария Жан-Лу Дабади. Режиссер Филипп де Брока. Оператор Рикардо Аронович. Художник Константин Межинский. Композитор Жорж Делерю.
Роли исполняют: Жана Моро, Жюлиан Негулеску, Дини Перего.

«Карманные деньги», 9 ч.

Производство «Каррос-фильм». «Артист Ассосье» (Франция)
Авторы сценария Франсуа Трюффо, Сюзанн Шиффман. Режиссер Франсуа Трюффо. Оператор Пьер Уильям Гленн. Художник Жан-Пьер Когут Свелк. Композитор Жорж Делерю.
Роли исполняют: Николь Феликс, Шанталь Мерсье, Жан-Франсуа Стевенен, Виржини Тевене, Таня Торренс, Жеори Демусо, Филипп Гольдман, Паскаль Брюшон, Сильвия Грезель, Клаудио и Франк де Люка, Лоран Девламенк, Бруно Стааб. Ришар Гольфье.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

с 70-летием

Марьямова Эзру Моисеевича, кинодраматурга, автора сценариев многих документальных и научно-популярных фильмов, в том числе «Рассказ об одной ночи», «На верном пути», «Что такое счастье?», «Шахтеры», «Пять вопросов о Ленине», «Задумано Лениным».

с 70-летием

Рахманова Леонида Николаевича, писателя, кинодраматурга, одного из авторов сценария фильма «Депутат Балтики», а также «Михайло Ломоносов», «Явление Венеры» и других.

с 60-летием

Кузнецова Михаила Артемьевича, киноактера, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, снявшегося в фильмах «Машенька», «Секретарь райкома», «Иван Грозный», «Тарас Шевченко», «Матрос Чижик», «Без вести пропавший», «Игра без правил», «Юнга Северного флота», «Повторная свадьба» и во многих других.

с 60-летием

Посельского Михаила Яковлевича, кинооператора, заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР, принимавшего участие в создании фильмов «Сталинград», «Орловская битва», «От Вислы до Одера», «Берлин», «День победившей страны», «Шаги пятилетки», «Мгновения истории», «Ленинским курсом» и многих других.